

كتابات
نقدية

105

التجريب في القصة القصيرة

دراسة في قصة يوسف الشاروني

هيثم الحاج على



الهيئة العامة لقصور الثقافة



النجريب في الفضة الفضية

دراسة في قصة يوسف الشاروني

هيثم الحاج على

يوليو

2000

كتابات نقدية
105

التجريب في القصة القصيرة
دراسة في قصة يوسف الشاروني
هيثم الحاج على

منتصف يوليو ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - نصف شهرية (105)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالي
١٦ أش أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدي : ١١٥٦١

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة
أ. حسين عيد
د. محسن مصباحي

رئيس مجلس الإدارة
على أبوشادي

أمين عام النشر	رئيس التحرير
محمد كشيك	د. مجدي أحمد توفيق
الإشراف العام	مدير التحرير
أحمد عبد الرازق أبو العلا	محمد حامد

إهداء

إلى عمى الأستاذ/ طه حسن الحاج على،
وزوجه، وأبنائه: حازم،

حاتم،

باسم،

عزة،

حنان

أسرتى الثانية.

وفاء واعتزازاً

هيثم

مقدمة

استمر النظر للقصة القصيرة (فى شكلها الحديث) بوصفها فناً مستحدثاً فى الأدب العربى، على الرغم من محاولات التأصيل لها، ومن اللافت للنظر أن هذا النوع الأدبى ظل لفترة طويلة - حبيس أشكال تعبيرية منقولة، إما عن التراث القصصى العربى (مثل المقامة والنادرة)، أو عن الأدب الغربى عبر الترجمة.

وقد ظلت القصة القصيرة على هذه الصورة فى فترة نشأتها ونموها فى الأدب العربى، وقد أرسيت فى تلك الفترة دعائم راسخة، ظل التجديد جزئياً فى ظلها، على الرغم من قابلية هذا النوع من الأدب للتطوير الشامل، إذا وضعنا فى الاعتبار تلك المرونة الشديدة التى تتمتع بها عناصره، إذا ما قيس بفنون أخرى مثل الشعر.

تبدو - على هذا الأساس - أهمية دراسة القصة القصيرة عند يوسف الشارونى، الذى بدأ مشروعه الإبداعى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، حين كانت مصر بوتقة تنصهر فيها

الاتجاهات التحررية، وحين كان الإنسان في كل أنحاء العالم يعاني من رعبٍ دائمٍ منبعه أهوال الحرب، وحين كان المد الإشتراكي قد بدأ التوغل في مصر، وحين بدأ ذبوع الاتجاهات الحديثة في الشعر، وحين بدأ العرب يعرفون السريالية، والدادية، ومسرح اللامعقول، والمسرح التجريبي.

وقد استمر مشروع الشاروني حتى الآن، لأكثر من نصف قرن، كانت قصة الشاروني خلاله تحاول أن تفتح دروباً جديدة للتعبير القصصي، على الرغم من قلة إنتاجه .

ويبدو تجريب الشاروني في القصة القصيرة مجالاً مهماً في دراسة قصته، حيث تبدأ أولى مظاهر هذا التجريب في وعيه النقدي بالأزمة التي وصل إليها الإبداع الأدبي المعاصر، من حيث تخلفه عن مسيرة التغيرات التي طرأت على هذا العصر/ عصره وقد حاول الشاروني أن يحل هذه الأزمة عن طريق تحديده لخصائص الأداء الأدبي المعاصر - حسب تعبيره - .
وهي الخصائص التي تتمثل في:

١ - التعبير عن ازدحام اللحظة الواحدة بانفعالات متناقضة.

٢ - الكابوسية، والتعبير عن اغتراب الفرد في مجتمعه.

٣ - الارتباط بالتراث والإبداعات السابقة مع تطوير رؤيتها

بحيث تتلاءم مع العصر.

٤ - الرؤية الفردية فى مواجهة الرؤية الاجتماعية، وإعلاء قيمة الفرد فى مواجهة الجماعة وطفغان قيمها.

٥ - الاستعانة بإجازات العلوم الأخرى.

وهى العناصر التى تواترات فى كتابت الشارونى النقدية، بصورة تعبر بجلاء عن وعى الشارونى بموقفه، وثباته عليه، الأمر الذى جعل من هذا الموقف عنصراً منتجاً لأشكال تعبيرية مستحدثة، استطاعت أن تؤصل لنقطة تحول مهمة فى تاريخ تطور القصة القصيرة العربية، كما شكل هذا الوعى - ذاته - نقطة ارتكاز أصيلة فى سبيل نعت مشروع الشارونى الإبداعي بالتجريب.

ولعله كذلك يؤدى إلى النظر لأهمية دراسة القصة القصيرة لدى الشارونى على أساس كونها قصة تجريبية.

لقد ارتبط مصطلح التجريب بالمسرح، منذ ظهوره فى مجال الدراسات الأدبية، منتقلاً من حقل العلوم الطبيعية، وارتبط خصوصاً بالعروض المسرحية التى تخضع تماماً لسلطة المخرج، وتغيب فيها - بالموازاة - سلطة النص المسرحى.

ولعل المسرح التجريبى هو السبب الأساسى فى شيوع

هذا المصطلح.

من هنا تثبت أهمية الشروع فى دراسة التجريب فى الأدب بأنواعه كافة. إثراء للمدرس النقدى. وسداً لفجوة لا يجب أن تغيب عن عيون النقاد العرب. وشروعاً فيما يمكن أن يعد نظرة جديدة على خط سير التطور و التجديد فى هذه الفنون.

يعد الكاتب التجريبى كاتباً يحاول عمل إزاحة لمنظومة التقاليد الكتابية التى تسود فى عصره، أو لبعض عناصرها، مع محاولته - فى الوقت ذاته - إرساء أسس جديدة لعملية الكتابة. مع اشتراط وعيه التام بدوره الحيوى فى هذا المجال.

وبذلك يصبح التجريب - فى أجلى صوره أداة الكاتب الواعى، يستخدمها فى تطوير أدبه، مما يجعل التجريب صنواً للتجديد الفعال. وهو ما ينقى اقتصار صفة التجريبية عن أدباء العصر الحديث، على الرغم من ظهور هذا المصطلح وشيوعه فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وقد افترضت هذه الدراسة تحقيق السمات التجريبية فى يوسف الشارونى وقصصه، وهى السمات العامة له، والسمات الخاصة بالأدب التجريبى. وكان هذا الفرض هو نقطة انطلاق الدراسة. لذلك فقد كان أمام هذه الدراسة خياران:

الأول أن تدرس تطور آليات القصة القصيرة لدى الشارونى،

عن طريق دراسة مجموعات القصصية. كل واحدة على حدة. مع ترتيبها تاريخياً. فى صورة دراسة أفقية تاريخية.

والخيار الثانى أن تدرس إبداع الشارونى بوصفه وحدة واحدة. ويكون عليها بالتالى - أن تقسم الدراسة تبعاً للعناصر الرئيسة فى النص القصصى. فى صورة الدراسة الرأسية.

وقد وضعت الدراسة فى الاعتبار وجوب النظر إلى قصة يوسف الشارونى نظرة تحاويل أن تلمح الفروق التقنية بين آلياته. وما كان سائداً من تقاليد قصصية قبل أن يبدأ مشروعه. لذلك اختارت الدراسة أن يكون التقسيم قائماً من خلال عناصر النص القصصى. مع الإشارة جزئياً إلى تطور كل عنصر تاريخياً لدى الشارونى. إذا استلزم الأمر ذلك.

وقد اهتمت الدراسة - على هذا الأساس - بتقديم نبذة مختصرة عن رؤية الخطاب القصصى التقليدى فى مصر لكل عنصر من العناصر التى ناقشتها الدراسة. وهو ما أثبت فى الجزء الأول من كل فصل. حتى يتاح لنا أن نلمح مقدار الانزياح الذى أجزه الشارونى عن هذا الخطاب التقليدى - عموماً - . وهو ما يمكن أن نلمحه من خلال الناتج النهائى لتحليل أعماله.

وقد اعتمدت الدراسة على العديد من المصادر والمراجع. لعل أهمها الأعمال القصصية الكاملة ليوسف الشارونى. التى

صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مع مجموعة "الضحك حتى البكاء"، وهي مجموعة مختارات قصصية أضيف إليها قصتان لم تنشرا من قبل فى أى من مجموعاته. كما نظرت الدراسة بعين الإهتمام إلى أعمال الشارونى النقدية، بوصفها مبلورة لرؤيته الإبداعية، وموضحة لموقفه ووعيه حيال الظرف التاريخى الذى ينطلق منه، وهى مجموعة دراسات يقترب عددها من خمس عشرة دراسة، إضافة إلى المقالات.

وقد أخذت الدراسة عن كتاب "بنية الثورات العلمية"، للعالم الفيزيائى الأمريكى (توماس كون)، الذى ترجمه للعربية شوقي جلال، تحديده لمفهوم "النموذج الإرشادى" الذى يشير إلى منظومة التقاليد المستقرة فى مجال ما.

وإذا كان هذا الكتاب يعالج - فى الأساس - تاريخ تطور العلوم الطبيعية، فإن الروح العلمية التى اتسم بها الأدب التجريبى قد منحت هذه الدراسة سبباً مهماً من أسباب اعتمادها على هذا المفهوم الذى أسهم بدوره فى بلورة رؤية عملية التجريب فى الأدب وبوصفها عملية تهدف إلى الخروج على منظومة تقاليد مستقرة.

وهو ما يردنا إلى صعوبة تحديد المصطلح فى الدراسات

النقدية العربية، حيث تدور تعريفات التجريب في فلك اللغة الإنشائية التي تحاول استبطان المعنى العام للفظ، دون الوقوف على سمات محددة خاصة بها، عندما تطلق على آلية تطوير أدبية.

ويضاف إلى ذلك قلة الدراسات التي تعنى بالتنظير للتجريب في الأدب، مما يعد سبباً مهماً من الأسباب التي جعلت الدراسة تخصص مدخلها لدراسة هذا المصطلح، ودلالاته وسماته التي تنسحب على الأدب التجريبي. كما حاولت الدراسة في المدخل - كذلك - وضع تعريف إجرائي لهذه العملية.

وتجدر الإشارة - هاهنا - إلى كتابين من أهم الكتب المترجمة، في مجال دراسة النص السردي، وهما:

* أركان القصة: أ.م فورستر وقد طبع هذا الكتاب مترجماً للعربية مرة واحدة، عام ١٩٦٢، ولم يعد طبعه مرة أخرى.

* نحو رواية جديدة - آلان روب جرييه وقد طبع مترجماً للعربية مرة واحدة، عام ١٩٧٣، ولم يعد طبعه.

وقد نفذت نسخ الكتابين بما صعب الاطلاع عليهما لذلك وجبت الإشارة إلى أهمية إعادة طبع مثل هذه المراجع الأساسية بالنسبة لدارس النص السردي.

فى النهاية يجب أن نقرر أن هذه الدراسة قد حاولت اختبار فرضية كون يوسف الشارونى كاتباً قصصياً تجريبياً. وأنه بتجاربه القصصية قد فتح الباب أمام القصة العربية للدخول إلى مناطق لم تكن قد طرقتها قبل أن يبدأ الشارونى مشروعه الإبداعى.

وقد حاولت الدراسة اختبار هذه الفرضية عن طريق مقارنة الخطاب القصصى التقليدى مع خطاب الشارونى القصصى. ثم عن طريق وضع قصص الشارونى على محك التحليل النقدى من وجهة نظر التجريب. ولعل الدراسة بذلك لم تطمح إلى تقديم إجابات نهائية، بقدر ما طمحت إلى طرح وتفجير أسئلة من شأنها دفع عجلة الدراسة النقدية، للقصة القصيرة للدوران نحو مفاهيم ورؤى جديدة، محددة، للقصاص وللتجريب.

وهو طموح ترجو الدراسة أن تكون قد حققتة.

المؤلف

مدخل

التجريب، والدلالة والسمات

شاع فى الآونة الأخيرة مصطلح "التجريب"، وشاعت بالتالى محاولات التعريف به، وإن كان التجريب فى أذهان الكثيرين من متابعى حركة الفنون - عامة يرتبط بالمسرح، وعروضه، وبخاصة تلك التى تغيب فيها كلياً سلطة النص المسرحى، ويخضع العرض تماماً لسلطة المخرج، ورؤية الممثلين الذين يعالجون هذا النص، فإن ما يجب النظر إليه الآن، هو مدى محاولات المؤلفين فى التجريب داخل النص نفسه، أى نص، وليس المسرحى منه فقط.

وليس هذا بدعاً من القول، فهنال من المحاولات ما يسقط معنى التجريب على أعمال إبداعية ليست مسرحية، ومن ذلك ملف "التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات"، الذى شارك فيه نخبة من الأكاديميين، والذى خصص له عدد كامل من مجلة "ألف"^(١)، وقد حاول هذا الملف معالجة المصطلح، و تطبيقه على تجربة شعر الحداثة فى مصر. من ناحية أخرى، ظهر مصطلح التجريب فى المعالجات

النقدية للقصة القصيرة في فترة الستينيات، حينما وصف يوسف الشاروني "بأنه كاتب تجريبي، طليعي مبدع" (١)، فيما يعد ظهوراً مبكراً لهذا المصطلح على الساحة النقدية العربية، وسمة باتت لصيقة بيوسف الشاروني، حيث تظهر محاولاته التجريبية التي "يمكن أن يناقش من خلالها كثيراً من مفاهيم التجريب في القصة العربية على امتداد نصف قرن" (٢).

من المستطاع - إذن - انسحاب التجريب على فروع الأدب وأجناسه، وإذا كان الفن الذي يعنى هذه الدراسة هو القصة القصيرة، فمن اللازم أن نبدأ بمحاولة التعريف بمصطلح التجريب في جوانبه كافة.

(١) التجريب (لغة):

تتخذ "التجربة"، بدلالاتها اللغوية، بعداً هاماً في صدد تعريف التجريب، فقد عرفها العرب على أنها: الاختبار وقد ورد في اللسان: "جرب الرجل تجربة اختبره، والرجل المجرب قد بلى ما عنده، ودرارهم مجربة: موزونة" (٤)، فالاختبار - إذن - هو المعنى الأساسي في ما عرف العرب عن التجربة، وهو اختبار يستهدف المعرفة اليقينية، التي تكاد أن تكون هي الغاية النهائية للاختبار، وهو المعنى المتواتر في كل التعريفات اللغوية للتجربة.

غير أن هناك من المعانى الأخرى ما تجده خاصة فى المعاجم الحديثة، حيث يورد "المعجم الوجيز" جربه تجريباً وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، والتجربة - فى مناهج البحث - التدخل فى مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض، أو التحقق من صحته، وهى جزء من المنهج التجريبى^(٥)، حيث يتقدم المعجم الحديث خطوة فى سبيل التعريف، عن طريق إضافة صيغة صرفية جديدة هى "التجريب" وتخصيصها للمناهج البحثية. ويمكن أن نلمح فى هذا التعريف ما يتماس، بل يؤسس للفكرة العامة، التى يقوم على أساسها فهم مصطلح التجريب، وهذه الفكرة هى التدخل فى المجرى المستقر للظاهرة. لإثبات شئ جديد، أو الكشف عن شئ لم يكتشف من قبل.

(٢) التجريب (اصطلاحاً)؛

تتواتر المعانى السابقة فى التعريف الاصطلاحي للتجريب، مع الأخذ فى الاعتبار أن كثيراً من الحديث كان معنياً بالعلوم الطبيعية، وأن لفظة "التجريب" ظلت - لفترة طويلة - مقصورة على هذه النوعية من العلوم، حيث تحدد المادة الأساسية للاختبار فى ما يشاهد. حيث إن "التجريبيات والمجربات فى اصطلاح العلماء هى: القضايا التى يحتاج العقل فى جزم الحكم بها إلى تكرار المشاهدة"، تكراراً يصبح معه

التسليم بصحة القضية واجبا. وهذا التكرار يجب تواتر حدوثه بصورة توحى بأن القاعدة هي حدوث الظاهرة المجرية. لذلك فإن حاصل التعريف "أن المجريات - مطلقا - هي القضايا التى يحكم بها العقل. لإحساسات كثيرة متكررة من غير علاقة عقلية. لكن مع الاقتران بقياس خفى. لا يشعر به صاحب الحكم. مع حصول ذلك القياس من تكرار المشاهدة" (٧).

ويمكن أن نلاحظ فى الأساس العام للتجريب "عدم وجود علاقة عقلية". و "وجود قياس خفى". وهو الأمر الذى يجعل من التجريب مجالا خصبا. لاكتشاف ظواهر جديدة. فى تمهيد واضح لإقرار القواعد التى تتحكم فى هذه الظواهر.

كان هم التجربة الأول - إذن - هو الاختبار. بهدف المعرفة اليقينية. تمهيدا لصياغتها فى قياس عقلى فيما بعد. ويردنا التكرار المؤدى لوجود قياس عقلى خفى. إلى ذلك الجزء الهامى فى طبيعة الإبداع. ذلك الجزء الذى يجد المبدع فيه نفسه مسيرا - فى بعض خطواته - نحو إنشاء نصه. لكنه فى النهاية يكون واعيا بوجود سبب ما - منطقى أو غير منطقى - مؤد إلى صيرورة نصه على هذه النحو الخصوص. الذى يختبر أداة جديدة. وإذا ما حاولنا رؤية النص التجريبى من هذه الزاوية. فإن الاختبار سيكون - هاهنا - فى المقام الأول اختبارا متطلعا

إلى إرساء تقاليد جديدة. هو - إذن - اختبار لشيء لم يختبر من قبل، أو - على الأقل - لم يختبر بالطريقة ذاتها. ويمكن أن نستنتج أن غموض هذا القياس، المشار إليه سلفاً بالقياس الخفى يوحى بعرضة الظاهرة - فى أغلب أحوالها - للتغير، إذا تغيرت المشاهدة، إلى أن يتم استقرار قياس واحد عليها، وهو ما ينطبق - كذلك - على الأدب، الذى يدوم تطوره بتغير الملابس المحيطة به، مما يؤدى إلى تغير قواعده، وبما يؤكد ذلك أن الدراسات النقدية التى تواكب الإبداع لا تصل - فى أغلب الأحيان - إلى منظومة عامة تحكمه، وتبقى فى إطار النظريات الجزئية، حتى تمر فترة كافية للوصول إلى جوهره، وهذا من أهم الصعوبات التى تواجه الناقد الذى يعاصر الأدب الذى ينقده.

وتضيف صيغة "تجريب" إضافة جوهرية إلى فكرة كون التجربة اختباراً، فالمجرب - فى التجربة - مجرد متابع، متفرج على آليات حدوثها، منتظر لنتيجتها، لكنه فى التجريب يتخذ موقفاً أكثر فاعلية، وتعهداً.

وهو ما يمكن أن نستنتج من خلاله أن "التجربة" عملية أحادية تقل فيها احتمالات تغيير أو تعديل خطواتها، نظراً لموقع المتفرج، الذى يحتله المجرب فيها، أما التجريب فهو عملية تخضع فى كل وقت للإحلال، و التبدل فى خطواتها.

تبعاً لما تقتضيه ظروف سيرها. وتبعاً لما يراه المحرّب.

كما تتراجع - فى عملية التجريب - إضافة إلى ذلك - خاصية الرغبة فى المعرفة من كونها غاية نهائية، إلى مكان هامشى. لتقفز مكانها خاصية الرغبة فى التجريب فى حد ذاتها. بهدف الوصول إلى أكثر الأشكال مواءمة لطبيعة الظروف الاجتماعية، و التاريخية، والنفسية، والاقتصادية كذلك.

٣) التجريب فى الأدب وسماته:

إذا كان المعنى العام للتجريب قد تمثل فى معانى الاختبار والرغبة فى المعرفة والاكتشاف. فإن التجريب الأدبى يتخذ هذه المعانى أساساً له. غير أن النص الأدبى لا يوصف بالتجريب إلا إذا توافرت للعملية الإبداعية عدة سمات، يمكن أن تحدد فى:

١- رفض المألوف والمستقر:

وهو ما يعد حافزاً أساسياً لمحاولات التجريب فى الأدب. ويعد هذا الرفض. كذلك. واحداً من أركان العملية الإبداعية، إذا أخذ فى الاعتبار المعنى العام للإبداع. وأنه الإنشاء على غير مثال، وهذا المعنى من الأسس التى يصير المبدع مهتماً بها، محاولاً الوصول إليها. عن طريق محاولات التجديد، ورفضاً - بالمنطق نفسه - أن يكون مقلداً. حيث التقليد نقطة ضعف إبداعية، لا يمكن التغاضى عنها إلا فى إطار ضيق، يستعيز فيه النص

بجوانب وظروف خارجة عنه فى سبيل تحقيق نجاح ما^(٨).
وبذلك يبدو رفض المؤلف منطلقا أساسيا لعملية
التجريب، وهو رفض يحدد المرفوض، من خلال استقراء
منظومة التقاليد، والقواعد التى يسير الأدب وفقا لها فى
فترة زمنية ما. ويكمن السبب الأساسى لذلك الرفض فى أن
الألفة تقف حائلا واضحا، وسدا منيعا، يحول دون العمل الأدبى
و تحقيق الأثر الانفعالى المرجو منه "فالأشكال القديمة تصل
إلى درجة من التشبع لا مزيد بعدها، ولا يكون معنى ذلك أن
الوقت قد حان للارتداد إلى أشكال أكثر قدما، بل معناه أن
الوقت قد حان للتقدم إلى شكل أكثر مسابرة لما جدد من
أوضاع"^(٩). وبذلك يكون العمل التجريبى قابلا للتخلى عن
معظم القواعد، إن لم يكن كلها، اللهم إلا قاعدة واحدة، هى
الخروج عن كل ما هو معروف و مألوف، ثم - بالتالى - رفض
الاستكانة إلى تلك القواعد الجاهزة، فى محاولة خلق قواعد
جديدة، حيث "التخلص من إسهار المسبق والجاهز بما يحملان
من دلالات على مستوى الرؤية، والوعى، والممارسة، وعلى كافة
الأصعدة"^(١٠) ويرى بعض النقاد أن التجريب هو "الابتعاد عن
الأشكال الفنية المعروفة وهو سمة من سمات الحداثة عند
الغربيين"^(١١)، وهو معنى يمكن أن يرد عليه بأن التجريب هو
عمل الأديب فى سبيل إزاحة منظومة من التقاليد - كما

تؤكد العبارة نفسها - وإرساء أسس جديدة، وبالتالي فإن التجريب لا يرتبط بعصر دون الآخر، ولا يمكن أن يكون مقصوراً على مكان. وهو ما يوضح تناقض شقى العبارة التى تقصر التجريب على الغرب فقط، هذا إذا أخذنا بظاهر لفظ الحداثة واعتبرنا أن المقصود منها إنتاج أدب حديث، مخالف للمقديم، لا أدبٍ حداثى ينتهى إلى تيار الحداثة الذى ظهر فى أوروبا فى أوائل القرن العشرين. ويمكن أن نؤكد عدم ارتباط التجريب بعصر إذا أخذنا فى الاعتبار أنه ينطوى على "مختلف أطروحات التجديد والانفصال عن المواضع السائدة، والولع بألق التغيير فى كل المجالات" (١٢). وبحيث يكون كل كاتب، أو مبدع قد حاول الخروج على منظومة تقاليد فنه، مبدعاً تجريبياً، ويمكن أن نضرب مثلاً موعلاً فى القدم بمحاولات "أبى تمام" للخروج على عمود الشعر العربى، بأنها محاولات تجريبية، إذا قيسست بطبيعة ذلك العصر ومنطقه.

ب - الوعى والممارسة:

لا تكتمل السمة التجريبية فى النص الذى يخرج عن المألوف ويرفضه، إلا إذا دعمتها رؤية واعية، تعلم تماماً موقع هذا النص من خط سير فنه العام، ومقدار تأثيره فى هذا الفن.

إن الوعى بالظروف المحيطة، والملابسات، على اختلاف

أنواعها، لما يميز المبدع التجريبي، وهو ذلك الوعي، الذي يكمله الوعي بدقائق هذا الفن والعمل على تطويرها حيث "التجريب هو البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغير المطلوب" (١٣) حدوثه كى يتواءم الفن المجرب فيه مع تلك الظروف المحيطة، وهو ما يردنا بدوره إلى معنى الممارسة.

إن وجود الحافز المؤدى لرفض المؤلف، مضافاً إلى ذلك الوعي بالظرف التاريخي، سيؤديان - بالتالى - إلى تعمّد الكاتب للتجريب وهو ما نشير إليه بلفظ الممارسة، غير أن هنالك من يزيد على ذلك، فيعرف التجريب بأنه "الإفراط فى ممارسة التجاوز" (١٤). فإذا كانت الممارسة تشير إلى العمل الدعوب، داخل فضاء ما، وبحكم آلياته وقواعده، فإن سمة الإفراط تعنى استمرار كون المجرب مجرباً، وعدم تخليه عن موقفه التجريبي، ذلك لأنه يتخذ موقفاً عاماً من الفن، ومن رؤيته وآلياته. ويبدو التجريب بذلك عملية متعمدة، لا تتدخل فيها الصدفة، وحتى إن تدخلت، فإنها لا تؤدى إلا أدواراً هامشية على العكس مما يحدث فى العلوم الطبيعية، حيث تؤدى الصدفة دوراً مهماً فى الاكتشافات العملية الكبرى، وهذا ما جعلنا نؤكد أهمية التعامل مع المبدع المجرب، من خلال معرفة يقينية بوعيه التام بموقفه التجريبي وأبعاده.

فإذا ما حاولنا استكشاف هذه السمات لدى يوسف

الشارونى ، سنكتشف أن لديه من الدراسات النقدية ما يؤكد وجود هاتين السمتين لديه. ولعل فى إشاراتهِ إلى تشبع الأشكال المألوفة، ما يؤكد وعيه بالموقف التجريبى، وهى الإشارة التى تتواتر فى دراساته النقدية، بالألفاظ ذاتها (١٥)، مما يؤكد ثباته على هذه الرؤية.

وتظهر سمة الممارسة كذلك لدى يوسف الشارونى على مستويين:

الأول إجرائى، حيث التعديل المستمر داخل النص، فهو يؤكد إنه "طالما أن القصة لم تنشر فإنى لا أعتبر خلقها قد اكتمل، وفى أحيان قليلة تستمر عملية الإبداع، بعد نشر القصة، ولهذا تختلف بعض القصص المنشورة فى المجموعات عن تلك المنشورة فى الصحف والمجلات" (١٦)، وهو ما يؤكد اختلاف عناوين بعض القصص، مثلما يوضح الجدول التالى: (١٧)

العنوان الأول	تاريخ النشر ومكانه	العنوان الثانى	تاريخ النشر ومكانه
قديس فى حارتنا	مجلة الأديب ج ٩ ٥٢/٩/١	شيخ من حارتنا	مجلة التحرير ع ٨٩ ٥٤ / ١٢ / ٢٨
جُفّة	آخر ساعة ٥٥ / ٨ / ١٧	حلاوة الروح	مجموعة "رسالة إلى امرأة"

بريزة برانى	صباح الخير ١٠١ ٥٧/١٢/١٢	العملة	مجموعة "الزحام"
البحم والسكين	أخبار اليوم ٨٩١ ١١/١٢/٢	الظفر واللحم	مجموعة "الزحام"

جدول رقم (١)

المستوى الثانى. يظهر حين يجرب أكثر من شكل فنى فى وقت واحد. بدلا من مروره بمراحل التطور الفنى فى تسلسل تاريخى، وذلك عبر تعبيره عن أزمة الإنسان المعاصر، وهو الأمر الذى يوضح به يوسف الشارونى نظرتة للأداء الأدبى المعاصر تلك النظرة التى يحدد فيها بدقة أدواته ومنهجه فى خلق تجارب قصصية جديدة" (١٨) الأمر الذى يدل على تمتع عمله بسمتى الوعى، والممارسة التى أشرنا إليهما.

ج - غزو الجهول :

(التجريب مغامرة غير مضمونة النتائج)

إذا كان معنى التجريب الأساسى يدور حول معنى اختبار الفروض ، أو اكتشاف شىء جديد، فإن أهم ما يسم هذه العملية - على هذا الأساس - هو أنها محفوفة، فى أغلب الأحيان، بمخاطر الفشل، وهو الفشل الذى ينتج عن عدم اكتشاف هذا الجديد المرجو. أو ظهور نتيجة سلبية لاختبار فرض ما. وبذلك فإن عملية التجريب لا يطلق عليها هذا

الاسم إلا إذا "أدت إلى التجديد، بمعنى أنه إذا نجحت عملية التجريب تمخضت عن شيء جديد" (١٩). ونضيف وجوب كون هذا الشيء الجديد معبرا ومؤثرا، وموائما لطبيعة الظروف المحيطة، من ناحية، ومتسقا مع طبيعة الفن من ناحية أخرى، وتتحدد ملامح هذا الشيء الجديد المكتشف - فقط - عندما يبدأ الكاتب المجرب الوقوف على نتائج تجربته.

والتجريب - بذلك - عملية غير مضمونة النتائج، بل إنها - أحيانا - مغامرة غير محسوبة، مما يمنح المجرب سمات الحدسية، والتلقائية، التي تكمل سمات الوعي والممارسة، فمعنى أن تكون تجربيا يعنى أن تقوم بغزو الجهول، وهذا الشيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه" (٢٠)، فالكاتب المجرب، عند وقوفه على أعتاب مرحلة التجريب الخاصة به، يلقي بنفسه في خضم التجربة، ثم يتصرف فيها حسبما تقتضى الظروف، فيتكون هذه التجربة - بذلك - قابلة للتعديل في كل وقت، لكنه في أثناء هذه العملية يكون متسلحا - في مواجهة هذا الجهول - بموقفه الواعى وخبرته التي اكتسبها في أثناء ممارساته السابقة. وبذلك يكون احتمال الفشل واردا بنسبة كبيرة وهذا الفشل في الوصول إلى شكل جديد سينفى - بالضرورة - كون ما فعله المبدع تجربيا، وبالتالي فإن تأكد الكاتب من انتماء تجاربه الإبداعية إلى

شريحة الأعمال التجريبية لن يحدث إلا بعد إنتاج هذه التجارب لتغير ما جوهري في الأسس التي تقوم عليها العملية الإبداعية المواكبة له زمنيا.

هذا التغير الجوهري يعد خروجاً عن منظومة التقاليد، وهو خروج ليس بمطلق وإنما هو خروج إلى منظومة أخرى أكثر فاعلية وتفاعلاً في ظل الظروف المحيطة، تلك المنظومة التي لن تلبث، إذا حققت مستوى عالياً من النجاح، أن تصبح - فيما بعد - تقاليد بدورها، لكنها - بالضرورة - تقاليد جديدة ومغايرة لسابقتها.

(٤) تعريف التجريب في الأدب:

من خلال السمات السابقة يمكن لنا أن نحاول الوصول إلى مفهوم محدد عن عملية التجريب في الأدب، وهو المفهوم الذي يمكن أن يتلخص في أن التجريب:

”عملية إبداعية تتخذ من رفض المستقر والمألوف حافزاً لها، وتعتمد على محاولات الأديب المستمرة لإزاحة منظومة التقاليد الأدبية، كما تعتمد على رغبته في عدم التوقف عند حد معين من التجديد“.

ويهدف التجريب إلى اختبار أدوات وآليات جديدة في التعبير الأدبي، بغرض الوقوف على أشكال غير مسبقة، والخروج على ما هو سائد ومعد سلفاً.

وينبغي تأكيد أن التجريب، على الرغم من كونه عملية تهدف إلى هدم الأشكال والتقاليد الموروثة، فإنه لا ينفى التراث نفيًا كاملاً، ولكن يحاوره، محاولاً الكشف عن الجوانب الخفية فيه، كما يحاول الكشف عما هو متوار خلف النصوص التراثية.

(٥) الأدب التجريبي:

وهو ذلك الأدب الذي ينتج عن محاولات تجريبية، بحيث تتحقق فيها السمات السابقة، وينتج عنه تغير واضح في الممارسات الإبداعية التالية له. وهذا النوع من الأدب - إن صح لنا إطلاق تعبير (نوع) عليه - له سماته التي تميزه، وأسسها التي يبنى عليها، ويمكن أن نعتبره - مبدئياً - ذلك الأدب الذي تتحقق فيه - في طوره التكويني على الأقل - سمات تعضد رغبته في التغيير، وإزاحة منظومة التقاليد الأدبية السائدة، ورغبته في غزو المجهول، وبالتالي الخروج بأشكال، وطرائق، ومضامين مستحدثة، متمردة على المستقر والمألوف، هذا مع وجوب تحقق سمة وعى المبدع بموقفه التجريبي.

وتجدر الإشارة إلى قلة الدراسات العربية الخاصة بالأدب التجريبي، اللهم إلا محاولات مبدعين تجريبيين حاولوا طرق مجال النقد، ومنهم يوسف الشاروني، وعز الدين المدني، وإدوار الخراط.

ولعل هذا مما يؤكد أن كيمياء التجريب قد يستطيع الناقد الوقوف على ظواهرها الدقيقة، لكنه لا يمكن له سبر أغوار تفاعلاتها إلا إذا تمتع بالحس الإبداعي. والجدير بالنظر أن من أهم الأشياء التي تتحكم في تجربة الأدب، تلك الأسباب التي أدت إلى وجود الموقف التجريبي لدى المبدع، إنها الأسباب التي تجعل المبدع الواعي راغباً في التغيير والخروج على النظام السائد، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه "أسباب التحول".

(٦) أسباب التحول:

تجابهنا في محاولة تحديد أسباب التحول في منظومة التقاليد الأدبية مصطلحات ثلاثة، لها من الأهمية مكانها المكين عند الحديث عن الأدب التجريبي ذلك لأنه فيما وراء هذا المصطلحات تكمن نقاط الانطلاق، التي يبدأ منها الأدب التجريبي عمله.

وهذه المصطلحات هي :

* - قواعد الإحالة -

وهو يعنى القواعد "التي تحكم علاقة الأدب بالواقع" (٢١). وذلك بوصفها إحدى مكونات الواقع الحضارى بعامة، والثقافى بخاصة، ذلك الواقع الذى يسوده اعتراف بتغير مكوناته، ومن ثم تغير الحساسية الأدبية فيه.

وعلى الرغم من اقتراب مفهوم قواعد الإحالة من دائرة الالتزام الاشتراكي للأدب، بالمعنى العام، حسبما نجده في تعبيرات د/ صبرى حافظ، فمن الممكن تضيق هذا المفهوم ليصبح خاصاً بالأدب، وبالتالي ستكون الإحالة، وقواعدها، تشيران إلى الواقع الأدبي وما ينطوى عليه من تقاليد، ومن جهة أخرى ستصبح قواعد الإحالة هي تلك القواعد التي تحكم علاقة الأدب في لحظة تاريخية معينة، بخط سير تطوره الممتد زمنياً.

وبذلك يصبح هذا المفهوم من أهم العلامات التي يمكن الاسترشاد بها، في فهم المراحل الزمنية التي يحدث بها تغير جوهري في طبيعة الأدب، حيث "إن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضارى بعامة، والثقافى بخاصة، ينطوى على اعتراف ضمنى بتغير الحساسية الأدبية، وتبدل قواعد الإحالة التى تحكم علاقة الأدب بالواقع" (٢٢) مما يجعلنا ننظر بعين الاهتمام إلى الواقع "حين نتحدث عن الأشكال التعبيرية فى الأدب.

وتكون فترات التحول التاريخية مدخلاً مهماً فى سبيل التعرف على فترات التحول الأدبية.

* - الخلفية النصية: -

وهي "مجموع القيم البنيوية التى تتكون منها مجموعة

من النصوص، والتي بفعل التربية، وعناصر التحكم الثقافي، والفنى فى بيئة سوسيو/ تاريخية معينة تأخذ طابع الهيمنة إنتاجاً وتلقياً^(٢٣). وعلى الرغم من تشابه هذا المفهوم مع مفهوم قواعد الإحالة، خاصة إذا لاحظنا تركيز كل منهما على الواقع التاريخى والاجتماعى، فإنه من الممكن ملاحظة أن الخلفية النصية تركز عملها على القارئ، أو المتلقى، فتكون - بذلك - هى قواعد إحالة المتلقى، حيث تصير جزءاً من عملية التلقى، التى يسبقها - بالطبع - عمليات الإبداع، والنشر، لكنها - تأكيداً - لها أثرها الواضح على عمليات الإبداع والنشر اللتين تتمان بعدها.

الخلفية النصية - إذن - هى "الأداة التى نحكم بها على النصوص، وبها نتلقاها، سلباً أو إيجاباً"^(٢٤) وهى أيضاً، الفكرة المسبقة التى تتكون لدى المتلقى من خلال خبرته التى اكتسبها عن النوع الأدبى الذى يقرأ فيه وهى التصور المسبق الذى لو انطبق عليه النص بعناصره الموضوعية، والفنية، لكان تلقى هذا العمل (النص) ناجحاً.

وتحكم هذا التصور، بعناصره المتعددة، ظروف كثيرة أهمها - فيما نرى - طبيعة النصوص الشائعة فى زمن إنتاج وتلقى العمل الأدبى.

فلو تخيلنا أن زمن التلقى تشيع فيه، وتنتشر القصص

العاطفية - مثلاً - بالشكل الذى تكون فيه هذه النوعية من القصص هى المادة الأولى فى وسائل النشر، والإعلام، وبالتالي هى المادة التى يقرأها معظم متلقى الأدب، فإن هذا الشيعوع سيصبغ تصور القارئ بالسّمات المميزة لهذه القصص، وبالتالي فإنه سوف يتوقع وجود هذه السّمات -بدرجة ما أو بأخرى - فى كل قصة يشرع فى قراءتها.

ولنا فى الشعراء المبتدئين مثال آخر أكثر وضوحاً، حيث إن أكثرهم يعنون كثيراً بتحقيق النمط الخليلى فى ما يكتبون، وذلك لأن خلفيتهم النصية قد تكونت عن طريق الأناشيد والنصوص المدرسية التى يتلقونها أثناء مرحلة التعليم المدرسى.. لذلك يكون اعترافهم بشعرية الشعر الجديد نادراً، بل إنهم كثيراً ما يتلقون القصائد المكتوبة على النهج الجديد باستهجان ورفض لأن يكون هذا شعراً.

* - النموذج الإرشادى Paradigm: -

وهو مصطلح علمى ابتدعه عالم الفيزياء الأمريكى "توماس كون"، ويعنى به: "الإجازات العلمية المعترف بها عالمياً والتى تمثل ، فى عصر بذاته، نماذج للمشكلات والحلول بالنسبة لجماعة من الباحثين العلميين" (٢٥).

وعلى الرغم من أن المجال الأساسى لهذا المصطلح - كما أراد له واضعه - هو العلوم الطبيعية، فإن فكرة النموذج

الإرشادى يمكن أن تنسحب على الأدب عموما. وعلى الأدب التجريبي خصوصا. وذلك للطبيعة الأكثر ميلا للعلمية. التي يمتاز بها هذا النوع من الأدب. إضافة إلى كونه يرمى - فى أحد أهدافه - إلى خرق النماذج الإرشادية المستقرة فى مجاله.

إن منظومة التقاليد والمواضع المتعارف عليها فى مجال أدبى ما. وفى لحظة تاريخية معينة. هى مما يمكن اعتباره نموذجا إرشاديا سائدا فى تلك اللحظة. أى أنها هى المنظومة التي يحاول الأدباء - عموما - اتباعها فى أعمالهم.

ويمكن لنا أن نلاحظ اتفاقا واضحا بين هذه المفاهيم الثلاثة. على أهمية النظر إلى الظرف التاريخى الاجتماعى. باعتباره عاملا مهما من عوامل تغير وتبدل منظومة التقاليد.

وقبل أن نلج إلى مناقشة أسباب تغير النموذج الأدبى. يجب علينا أن نوضح أهم الأسباب التي دعت الدراسة إلى الاجترار على مصطلح أريد له - فى الأساس - أن يكون علميا بحتا. ثم سحبه إلى مجال الأدب.

فإذا كنا نرى فى دراسة - توماس كون - مناقشة وافية لتغير النموذج الإرشادى فى العلوم الطبيعية. فإننا - بالتالى - وبشيء من التصرف يمكن أن نسحب مقولاته إلى مجال الأدب. فجوهر التغير واحد. ذلك لأن عوامل هذا التغير فى المجالين كليهما متشابهة إلى حد كبير.

أهم خصائص النموذج الإرشادي هي أنه إنجاز غير مسبوق، يمتلك ما يؤهله لكسب أنصار دائمين له، وصرفهم عن نماذج، أو إنجازات أخرى منافسة، وتمتاز هذه الإنجازات - في شرط لاعتبارها نماذج إرشادية - بأنها إنجازات رحبة، لا تزعم أنها فصل الخطاب، بل إنها تفتح الباب لأشكال أدبية جديدة، وأنماط غير مطروقة (٢٦). وإذا كان أهم إنجازات توماس كون - بالنسبة إلينا على الأقل - هو مناقشته لأسباب تغير أو تبدل النماذج الإرشادية، أو بالأحرى، الانتقال من نموذج إرشادي إلى آخر وبصيغة أخرى - تقترب من طبيعة المصطلحين السابقين - يناقش أسباب تغير الخلفية النصية لدى المتلقى، وتغير قواعد الإحالة لدى المبدع، والمتلقى، والنص معا، نقول : إذا كان توماس كون قد فعل ذلك على مستوى العلوم الطبيعية، فمن أهم دوافعنا للاهتمام بآرائه في مجال الأدب التجريبي ما يلي:

* أن "البدايات الأولى للتجريب في الأدب كانت على يد إميل زولا، الذي كان متأثرا، إلى حد كبير بالعلوم الطبيعية، مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره والتي عن طريقها استطاع أن يرسى قواعد المذهب الطبيعي" (٢٧).

* أن كلمة تجريب قد شاعت - أولا - في العلوم الطبيعية والبيولوجية.

* أن الأدب التجريبي يسعى إلى ضبط قواعده ضبطاً علمياً دقيقاً، أو - إذا أردنا الدقة - ضبط قواعد تطوره.

* أن خطى سير التطور فى كل من الأدب، والفنون، والعلوم الطبيعية متشابهان فى مراحلها الكبرى إلى حد بعيد. ناهيك عن المراحل الدقيقة وهذا التطور - فى كل منهما - ناتج عن تطور الرؤية السوسيو/ تاريخية، على حد تعبير سعيد يقطين السالف.

* أن كلا التطورين قد اعتمد على أساسين:
الأول: تطور رؤية المجتمع لمكونات الواقع الحضارى.
والثانى: الإجازات الفردية، التى تختلف أهميتها نسبياً من مجال إلى آخر.

* أن من أهم الأسس التى يقوم عليها الأدب التجريبي:
أولاً: إدماج العلوم الإنسانية، وربما بعض العلوم الصحيحة (*) فى صلب الأدب بكل ما فى ذلك من نظريات وتطبيقات، ثانياً: التشبع بالروح العلمية، وخصوصاً فى مجال النقد^(٢٨). وهذا مما يوضح تداخل العلمى الدقيق مع الأدبى فى مجال الأدب التجريبي.

وبذلك يكون من الجائز الاستعانة بهذا المفهوم فى مجال دراسة الأدب التجريبي، خاصة إذا لاحظنا أن مفهوم النموذج الإرشادى ينطوى على نواح عديدة فتحت الباب لتوماس كون

لدراسة أسباب التغير، والتحول، التي تطرأ على نموذج إرشادى،
تمهيداً لظهور آخر.

يحدد توماس كون مراحل التطور فى عدة نقاط يمكن أن
تتلخص فيما يلى:

- * نموذج إرشادى متواتر ومستقر.
 - * أزمة ما داخل فضاء هذا النموذج، تؤدى إلى وجود شعور
ما بأن هذا النموذج لم يعد هو الأمثل فى هذا المجال.
 - * تظهر نواتج هذه الأزمة فى صورة تجريب القائمين على هذا
المجال لنماذج أخرى جديدة، مغايرة.
 - * الصراع بين النموذج القديم، وهذه النماذج الجديدة.
 - * استقرار النموذج الجديد.
- أ - الأزمة:

تعد الأزمة واحداً من أهم الأسباب التى تودى إلى تغير
النماذج الإرشادية، وبعموم أكثر يمكن أن نقرر: إن الأزمات شرط
ضرورى لانبثاق نظريات جديدة" (٢٩)

وتكمن طبيعة هذه الأزمة فى تطور ما يطرأ على رؤية
المجتمع، هذا التطور يجعل من النظريات والأشكال الموجودة
بالفعل، والمستقرة أشكالا ونظريات لا تفى بكل حاجات هذا
المجتمع التى تطورت مع تطور رؤيته، مما يمنح المجتمع عناصر
تحفزها لابتكار أشكال جديدة.

لكن هذا المجتمع يظل متوجسا تجاه هذه الأشكال الجديدة، إلى أن تستقر، ويطمئن تماما إلى أنها تؤدي له كل ما يحتاج، في ظل رؤيته الجديدة، وعند هذه النقطة يثبت لدى المجتمع زيف الأشكال السابقة، بالنسبة إلى ظرفه التاريخي، حيث لم تعد هذه الأشكال قادرة على الأداء الجيد بالنسبة لهذا المجتمع. (٣٠)

ويجب هنا أن نوضح أن أزمة الإحساس بسوء الأداء هذه هي أزمة مرتبطة بالمرحلة التاريخية، بمعنى أن المجتمع يكتشف، وحسب، أن هذه الأشكال القديمة قد دخلت في حيز التراث، الذي، وإن كان معبرا بصدق عن فترة ماضية، فإنه لا يعبر عن الواقع. وبالتالي فإن هذه الأشكال لا تصلح للاستعمال الراهن، من وجهة نظر المجتمع المتطور، ويبقى استعمالها مقصورا على أولئك الذين يعيشون - نسبيا - في أجواء الماضي. وإذا كان مفهوم الأزمة يركز - في هذا الإطار - على الشكل الاجتماعي للأزمة، فإنه يردنا بالتالي إلى ذلك الصراع الذي ينتج عنها.

تظل الخطوط الفارقة بين أولئك الذين يدينون بالأشكال الداخلة في حيز التراث، وهؤلاء الذين يبغون نفيها وإحلال الأشكال الجديدة محلها، تظل هذه الخطوط أمرا يصعب تحديده، خاصة إذا ما عزونا هذه الفروق إلى العناصر الجوهرية

فى الفن وخاصة فى تلك الفترات التى يوجد فيها النموذجان - القديم والجديد - فى الساحة، فى الوقت نفسه.

وتقل هذه الصعوبة نسبيا كلما اتسعت هوة المسافة الزمنية بين النموذجين اللذين نقارن بينهما. فالتطور الإبداعى لا يعمل بالنظام التراكمى، كما فى العلوم الطبيعية لكنه يعتمد على أنظمة أخرى أكثر تعقيدا تتدخل فيها - بحوية ظاهرة- الرؤى الفردية المختلفة التى قد تعتمد على نظرة تراثية، أو نظرة مستحدثة إلى التراث، أو رؤية نافية للتراث تماما، أو متماسة معه مستفيدة منه.

وتعد فترة التعايش بين النموذجين فترة تقاطع بين مرحلتين تاريخيتين، وهى فترة تطول أو تقصر، تبعا لحجم التطور الحادث فى الرؤية المجتمعية. ومن الطبيعى أن تكون هذه الفترة فترة صراع بين النموذجين، وبين كل من أنصارهما.

ويمكن أن يكون هذا الصراع واضحا، كما ظهر فى منتصف هذا القرن، من صراع شديد بين أنصار الشعر الخليلى، وأنصار الشعر الحديث، فى صورة وصلت، فى بعض الأحيان، إلى حد محاولة نفى كل منهما للآخر، نفيا صريحا.

كما يمكن أن يكون هذا الصراع خفيا مستترا، وفى هذه الحالة يمكن أن نقول إن النموذجين قد بدءا فى حالة من حالات التقبل لفكرة التعايش معا.

وفى الحالتين يمكن التسليم بأن كلا النموذجين يستفيد من الآخر. ويحاول أن يأخذ منه ما يصلح لإمداده بأمد جديد من البقاء. فالنموذج القديم يحاول أن يطور من نفسه. فى محاولة أخيرة للبقاء، والنموذج الجديد يعتمد - فى إنطلاقه - على إنجازات النموذج القديم الناجحة. وعلى نفي عناصره السلبية فى الوقت ذاته. لتأكيد ضرورة وجوده.

ب - الإحباط والتعبير عنه:

يمكن أن نلاحظ أن من أهم الأسباب التى أدت رلى شيوع النظرة التجريبية فى أدب الشباب - بوجه خاص - شيئان: الأول هو: شعورهم بالإحباط. والثانى: رغبتهم فى التعبير عن هذا الإحباط وهذه الرغبة ظاهرة صحية. من المنظور الاجتماعى. وهذا ما حدا بالبعض وصف الأعمال التى تستشرف هذه النظرة التجريبية بأنها تنتمى للأدب الحداثى. مع وصفها بأنها أعمال تدخل فى نطاق الأدب الرفض. وأن معنى هذا الرفض هو ألا نستسلم للواقع الكالـح. (٣١)

إن هذا الإحباط هو ما أدى إلى رفض الواقع. بكل جوانبه. ومن ثم رفض الواقع الأدبى كذلك. ومحاولة نفيه بوصفه جزءاً من الواقع المخبـط. مما ينتج عنه ظهور ذلك الأدب المتمرد على سلفه.

على أن اتخاذا هذا الرأى لا يتفى عن النموذج السابق -

المرفوض - سمة العجز عن التعبير عن الواقع الجديد. إن النموذج القديم قد تخلق ليعبر - في مرحلة تخلقه - عن رفض الآباء لواقع الأجداد، لكن الأبناء - أيضاً - يرفضون ذلك الإحباط الذى يسببه لهم طغيان رؤية الآباء، ولذلك فهم يتمردون على ذلك النموذج الذى تمرد به آبائهم من قبل. هذه الفكرة تحديداً كانت أساساً لأهم الحركات التجريبية فى مصر فمن الحركة التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - ١٩٤٨ - وكان شعارها "نحن أبناء ضالون" (٣٢)، إلى صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة فى أواخر الخمسينيات: "نحن جيل بلا أساتذة" (٣٣). يظهر ذلك الرفض واضحاً، جلياً، لا يمكن إنكاره، بل يجب عده واحد من أهم العوامل التى أسهمت - فى فترات التحول تلك - فى خلق مسارب جديدة للأبداع فى مصر. وإذا كان بعض النقاد يحددون بدايات ظهور الإحباط - بشكل مؤثر - فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ (٣٤)، فمن الممكن أن نرى هذا الشعور سابقاً على ذلك بفترات طويلة، لعل من أهمها فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأثنائها. إن هذا الإحباط "قد ولد عند بعض الشباب (القصاصين) الإحساس بالعبث، وعدمية الأشياء، وفقدان الذات، وانعكس ذلك بدوره على الشكل القصصى، حيث رفض بعض الكتاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة" (٣٥). ونتج عن ذلك رفضهم للمألوف من

الشكل القصصى، فبدت ظواهر نفسية مستحدثة، لا تلتزم بالبناء التقليدى، مثل البداية، والعقدة، والحل". بل أصبح البناء يتكون من بنى متراسة البنية الشمولية، فأصبح الحدث لا يتمركز حول نقطة ما فى القصة، بل تتبعثر دلالة الحدث فى البنى الجزئية للقصة" (٣٦).

إن هذا المعنى يؤكد إن الإحباط سبب مهم من أسباب شيوع النظرة التجريبية، ورفض الواقع المستقر، ومن ثم شيوع رفض الأشكال السائدة الناجمة عن استقرار ذلك الواقع، ثم تضافر الرافضين، لتكوين موقف واع، هو المنطلق الأهم للتجريب، لا سيما إذا وضعنا نصب أعيننا تلك السمات التى تسم التجريب بالتمرد، والرغبة فى التغيير وتمرد الوعى الضدى.

ويحاول بعض النقاد ربط هذا التيار التجريبى - إذا صح لنا إطلاق لفظ (تيار) - بحركة الآداب العالمية، حيث يردونه إلى "الانشطار الذى حدث فى نظرة الإنسان الأوربى إلى العالم، وهو ما حدث منذ بداية الرومانسية" (٣٧).

ويمكن - بتوفيق ما بين المقولتين - أن نقرر أن نظرة الرفض للواقع قد بدأت مع بدايات الحركة الرومانسية، حيث نظرة الإنسان المنشطرة إلى العالم، ثم انتقل هذا الإحساس إلى المثقف المصرى متأخرا، كما هى العادة فى اعتناق المبدعين

العرب لمذاهب أدبية، ونقدية غربية، فى فترات متأخرة عن انهيار هذا المذهب. ناهيك عن بداياتها. لكن هذا الإحساس لم يتفجر بشكل واضح، وعام، حتى حدوث الحرب العالمية الثانية، ودخول مصر - رغما عنها - طرفا فيها.

على أننا يمكن أن نضيف أن هذا الرعب المسيطر - أثناء الحرب الثانية - لم يكن هو السبب الأوحـد الدافع للتغيير، ذلك لأن هذا التغيير قد تكون له أسباب أخرى، وإلا لكان شيوع النظرة التجريبية منذ ما قبل هذه الحرب بأعوام طويلة، من قبيل مطلقات الأشياء، التى لا سبب لها.

لذلك فمن الممكن أن نقرر أن أسباب حدوث هذا التغيير يمكن أن تعود إلى الفساد الاجتماعى، أو التخلف الاجتماعى فى البيئة المحيطة بالمبدع، على المستوى الاجتماعى، أما على المستوى الفردى فيمكن أن تعود الرغبة فى التغيير إلى أزمة ناجمة عن إحباط أو مرض نفسى، أو تربية خاطئة.

وهذه الأسباب لا تلبث أن تكون إحساسا عاما بالقلق، أو الفجعية اللذين يحفزان المبدع على محاولة إيجاد خلاصه منهما فى شكل جديد من أشكال التعبير، نظرا لفشل الأشكال القديمة فى القيام بهذه المهمة وهو ما حدث لدى جيل الرواد محمد ومحمود تيمور، وعيسى وشحاتة عبـيد (٣٨).

ج - أزمة التلقى: -

إذا كانت هذه هى الأسباب المؤدية للربغة فى التغير على المستويين النفسى والاجتماعى، فإن هناك أسبابا أخرى على المستوى الفنى، وهى أسباب تتعلق بالمرسل إليه، متلقى النص الأدبى، لذا يمكن لنا أن ندعوها أزمة التلقى.

وتبدأ أزمة التلقى عند الإحساس بعقم الشكل المألوف، من ناحيتين:

الأولى: صدق توقع المتلقى لما تحتوى عليه هذه الأشكال، نظرا لتمرسه عليها، مما أدى لاتخاذها سمة الخلفية النصية الثانية: تراخى رد الفعل الإنفعالى لدى المتلقى، نتيجة لصدق توقعه، ومن ثم، تحوله إلى خلفيته النصية ليقس عليها العمل الذى يقرؤه، مما يجعل من عملية تلقى الأدب مجرد عملية قياس للنصوص، وإصدار الأحكام عليها. وبذلك تصبح هذه العملية مفرغة من محتواها، الذى يهدف - أساسا - إلى التأثير بشكل ما، وبدرجة ما فى هذا المتلقى.

أضف إلى ذلك أن هذه الألفة بين المتلقى، والأعمال التى تسير على نهج خلفيته النصية، هذه الألفة تؤدى دورا مهما فى تقييد حركة المبدع، الذى يجد نفسه مضطرا - فى أحيان كثيرة - إلى الالتزام بالخلفية النصية السائدة لى يلقى علمه جماهيرية عريضة، وإقبالا من قبل المتلقى.

وكل ذلك يؤدي إلى التسليم بأن "الأشكال الأدبية القديمة تصل لدرجة من التشبع لامتزيد بعدها، ولا يكون معنى ذلك أن الوقت قد حان للارتداد إلى أشكال أكثر قدما، بل يكون معناه أن الوقت قد حان للتقدم إلى شكل أكثر مسايمة لماجد من أوضاع" (٣٩).

إن عبارة (ماجد من أوضاع) تربط حركة الإبداع بكل ما يحيط بها من ظروف نفسية، واجتماعية، وتاريخية واقتصادية، وسياسية... إلخ، حيث الموقف الحضارى، بكل أجزائه المتفاعله فيما بينها، تؤثر فى النهاية على الموقف الإبداعى الداعى إلى التغيير حيث إن "كل تغيير كبير ينتج عن صراع، وكل تغيير فى مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى فى المجتمع.. فإننا قد نجد من الضرورى أن نرجع فى فهم التغيرات الأدبية إلى الجوانب الاقتصادية، والسياسية، أو الاجتماعية" (٤٠).

هذه المعانى، وإن كانت تركز على فترات التحول التاريخى/ الاجتماعى، على وجه الخصوص، فإنها تردنا إلى طبيعة فترة التحول، حيث المجتمع - كليا - يعانى من أزمة تحفزه على محاولة إيجاد طريق خلاصه، لاسيما فى الأدب، حيث نتصور وجود هذه الأزمة على مستوى الشكل الأدبى، وتبلور أهم ملامح هذه الأزمة فى وصول الشكل الأدبى إلى مرحلة

متقدمة من الألفة مع المتلقى. تلك الألفة التى تجعل المتلقى متوقعا لكل أو لبعض عناصر النص، مما يفقده كثيرا من دهشته المرجوة حيال ما يتلقاه وبالتالي يفقد عنصر الإثارة. هذه الدهشة، وتلك الإثارة هما اللذان يكونان المحفز الأساسى للمتلقى على مواصلة القراءة، وهذه الألفة الشديدة بين المتلقى، والعمل الأدبى هى التى تخلق الأزمة التى يسعى المبدع التجريبى إلى تجاوزها، عن طريق محاولة إيجاد أشكال بديلة، تكسر هذه الألفة، وتعيد إلى المتلقى دهشته وإثارته.

د- الدور الفردى للمبدع:

إذا وضعنا كل ما سبق فى حسابنا، فإن أهم ما يلفت نظرنا أن فكرة "الدهشة إزاء المؤلف" والحاجة إليها هى مجال مهم، من مجالات إهتمام الكاتب التجريبى.

وهذه الفكرة تعد من أهم منطلقات التجديد، وهى - فى الوقت ذاته - ما يربط الحركة التجديدية بأرضية ثابتة من التقاليد الموجودة بالفعل، والتى تبغى هذه الحركة محاورتها، أو بالأحرى، خلخلتها، فتصبح هذه الحركة - على هذا الأساس - تتعامل مع شئ موجود بالفعل، ولا تتعامل مع أشياء وهمية هلامية، لا وجود لها.

فالإنطلاق من الواقع، والدهشة إزاءه يمكن ألا تعتمد على أسس خيالية، ولكن تعتمد على مفردات الواقع مرتبة بشكل

جديد، يساعد على شعور المتلقى بالدهشة إزاء هذا الترتيب الجديد لعناصر الواقع المألوف بالنسبة له.

إن الإدهاش عامل مهم من العوامل التي تؤثر في الإبداع الأدبي عموماً. و من ثم، فهو عامل مهم من عوامل التجديد. فالقاص الحقيقي "لا يكتب قصة من أجل ما هو سائد، وإنما من أجل الفن، ومن أجل منطقة الذي يتغير من لحظة إبداعية إلى أخرى، إن اللحظة الفنية لا تتكرر وإلا فقدت عنصر الفن، لأن الفن - أساساً - ابتكار" (٤١).

من الضروري - إذن - البحث عن الأسباب المباشرة للتغير دون إغفال الجوانب الذاتية للمبدعين أنفسهم، ورغبتهم في كون إبداعاتهم أكثر جدة، وإضافة إلى ما سبق عليهم، ما سبق أن قرأوه من إبداعات سابقة. ناهيك عن رغبتهم في كون إبداعاتهم أكثر مسايرة للواقع الاجتماعي، والجمالي.

فالتغيرات التاريخية، عندما تحدث، لا تقوم بكل العمل وحدها، بل يبقى على المبدع/ الفرد دور كبير مهم، في تمثيل هذه التغيرات، والتعبير عنها، وعن نواحيها، بما يناسبه. ولذلك يجب النظر باهتمام، إلى مقدار فهم الكاتب لطبيعة دوره، وعلاقته بالواقع، ثم علاقته بإبداعاته ذاتها، وهدفه من وراء هذه الإبداعات.

لقد اقترب توماس كون من طبيعة الصراع بين النماذج

الأدبية، فى طيات حديثة عن تطور العلوم الطبيعية، لكنه لم يول إهتماما واضحا للجهود الفردية - فى حد ذاتها - إلا من حيث هى جهود فردية ذائبة فى إطار جماعة علمية، ومن الممكن أن نستبدل معظم مقولاته عن الجماعة العلمية بمقولات تهتم بالعمل الإبداعى الفردى.

غير أن هذا العمل الفردى، وإن كان فرديا، فهو مرتبط - إلى حد ما بتطور الرؤية المجتمعية. إلا أن ما يبقى العمل الإبداعى متسما بالفردية، هو تأثيره بتلك العوامل التى تؤثر فى الفرد المبدع، على نحو لا تؤثر به فى غيره، و تلك العوامل مثل: المكونات الثقافية، والنشأة، والتعليم، وطبيعة الاتجاه الفكرى، وجميعها عوامل - وإن تشابهت فى خطوطها العريضة - فهى تختلف فى حجم تأثير كل منها، اختلافات دقيقة بين كل مبدع، وآخر.

وهذا على العكس من العلوم الطبيعية، التى يسهل فيها تكوين جماعة علمية، على اقتناع شبه كامل بكل المبادئ، والتقاليد التى تكون النموذج الإرشادى، الذى تسير على نهجه هذه الجماعة.

وهو الأمر الذى يجعل من تكوين جماعة أدبية أمرا صعبا، وإن كان ممكنا، ذلك لأن الاختلافات الفردية تكون أكثر وضوحا وفاعلية فى المجال الأدبى. وحتى لو تكونت هذه الجماعة فإنها

تظل دائما مقسمة - فى داخلها - إلى أفراد، لكل منهم شخصيته المستقلة، وخطة الفكرى، وخطته الإبداعية الخاصة.

إن كل هذا لما يجعلنا نولى إهتماما ما للطبيعة الفردية للتجريب الأدبى، بما هى عملية أقرب إلى شكل حدوث الطفرة الجينية، فنواتج التجريب تظهر فى صورة قفزات غير متوقعة، فى أغلب الأحيان، فى خط سير تطور الأدب. وهى القفزات التى تتخذ شكل نواة للنموذج الجديد، إذا ما التقت استحسانا لدى جماعة المهتمين بالأدب أو الفن الذى تحدث فيه.

غير أن هذا الاستحسان لا يعتمد على اقتناع عقلى - فى أغلب الأحيان - ولكن على تقبل انطباعى - أولا، ثم - ثانيا - على حاجة المجتمع إلى شكل جديد مغاير، وثالثا على جيل من الشباب الذى يشب على تقاليد هذا الشكل الجديد، متمردا على، وناظرا إلى الأشكال المستقرة، نظرته إلى كل تراث معبر عن الماضى. (٤١) والتركيز على "جيل من الشباب" يدعم الأساس التهمدى فى التجريب الأدبى، بما يجعل الصراع شبيه محسوم لصالح هذه النماذج الجديدة. كما يدعم سمة العمل الفردى التجريبى الذى يعتمد على ما يشبه الاستبصار فى اكتشاف، أو استكشاف المناطق التى يمكن التجريب عليها.

إن فكرة الطفرة الجينية، المعادلة لمفهوم الدور الفردى

للمبدع، هي من أهم أسس التجريب الأدبي، التي تفرقه عن التطور الطبيعي السلس للأدب، حيث يؤدي التجريب إلى اختصار مدد زمنية طويلة من هذا التطور الطبيعي، وذلك عن طريق القفز مباشرة إلى التغيير، وليس عبر مراحل متعددة. إن هذا هو ما يفرق التجريب عن التجديد عموماً. ويجعلنا نؤكد أهمية عملية التجريب، بوصفها العملية التي تسهم بصورة واضحة في التعجيل بعملية تطور الأدب.

يبقى لنا أن نشير إلى دور النقاد، خاصة في فترة الخمسينيات حيث إشاراتهم المخدرة من انهيار الفن القصصي - لاحظ مبالغتهم في التشاؤم - مما أظهر بوضوح، حاجة القصة القصيرة إلى دماء جديدة، وإلى تغيير في الشكل وتطوير في التقنيات، مما حدا بشباب القصة القصيرة، في ذلك الوقت، لأن يجددوا في وسائلهم التعبيرية، لكى يواكبوا التطورات العالمية. ومن أمثال هؤلاء: "يوسف إدريس"، و "إدوار الخراط"، و "يوسف الشارونى"، فى محاولة لفتح مسار جديد فى التعبير القصصى المصرى.

ونلاحظ أن فكرة انهيار الفن القصصى تتطابق مع مقولات يوسف الشارونى عن الأشكال القديمة التى تصل إلى درجة من التشبع، فيجب حينئذ البحث عن أشكال جديدة، مسيطرة لما

جد من أوضاع.

إن هذه الإشارة توضح مدى أهمية دور النقد، بوصفه
مبشرا بحركات التجديد، وداعيا إليها، ومسايرا لها إضافة إلى
الدور المهم للنقد في تكوين موقف المبدع الواعي بطبيعة
التغيرات الطارئة على الواقع، ودوره - كذلك - في التوجيه،
توجيه المبدع التجريبي إلى اتجاهه الصحيح، والمساهمة في
التنبية إلى وجود الأزمات وكيفية الخروج منها.

هوامش

- ١ - انظر: مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة - ع (١١) - تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة - ع (١١) - ١٩٩١.
- ٢ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشارونى من الأزمة إلى النكسة - من كتاب يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥ ص ٢٢ نقلاً عن : دراسة غالى شكرى لمجموعة - قصص قصيرة - ألفريد فرج وآخرون - كتابات معاصرة - القاهرة - ط١ ديسمبر ١٩٦٨.
- ٣ - د/ أحمد درويش: يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - مقال - جريدة الأهرام - القاهرة - ٤ سبتمبر ١٩٩٣.
- ٤ - ابن منظور: لسان العرب - ج١ - مادة (جرب) - ص ٢٥٢ , ٢٥٤.
- ٥ - مجمع اللغة العربية - المعجم الوجيز - القاهرة - ١٩٩٠ - مادة (جرب) - ص ٩٨.
- ٦ - محمد على الفاروقى التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون - ت: د/ لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣ - ج١ - مادة (جرب) - ص ٢٦٩.
- ٧ - المرجع نفسه - ص ٢٦٩.
- ٨ - ويشير د/ أحمد درويش إلى تلك الجوانب بأنها قد تخل محل الجودة أو تساندها وهي تتمثل فى وسائل الإعلام وطبيعة القضايا المثارة ودرجة الحرارة التى تتمتع بها ودرجة القبول الإعلامى للعمل وصاحبه راجع د/ أحمد درويش: يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - سبق.
- ٩ - يوسف الشارونى: مع التراث - الأعمال الكاملة ج١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٦ ص ١١.
- ١٠ - د/ سعيد يقطين: القراءة والتجربة - حول التجريب فى الخطاب الروائى المغربى - دار الثقافة الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٥ - ص ٢٨٥.
- ١١ - د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة -

- رقم (١٧٧) - سبتمبر ١٩٩٣ - ص ٦٧.
- ١٢ - د/ صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافى - مجلة فصول - م ٦ ع ٤ - يوليو/ سبتمبر ١٩٨٦ - ص ٧٣.
- ١٣- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصناعة والعلم والأيدىوجيا - فصول - القاهرة م ١٣ ع ٤ - شتاء ١٩٩٥ - ص ٢٠.
- ١٤ - د/ سعيد يقطين: القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص ٢٨٧.
- ١٥ - يوسف الشارونى: مع التراث - مرجع سابق - ص ١٤. وهو ماورد فى: يوسف الشارونى: رحلتى مع القراءة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٥٣ كما يشير إلى المعنى نفسه فى : القصة تطورا وتمردا - هيئة (قصور الثقافة - كتابات نقدية - رقم (٣٨) القاهرة: مارس ١٩٩٥ - ص ٣١٠. وكذلك فى مقابلة مع نبيل فرج ضمن كتاب: "الخوف والشجاعة": ص ٥٩.
- ١٦ - يوسف الشارونى: مقابلة مع نبيل فرج - المرجع السابق - ص ٦٢.
- ١٧ - راجع: د/ سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - القاهرة- ١٩٧٢ - ص ١٨٩: ١٩١.
- ١٨- راجع : يوسف الشارونى: مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ ص ٦: ٩.
- ١٩- صنع الله إبراهيم: الأدب التجريبى - مقال من كتاب: قضايا القصة الحديثة - جمع وتقديم ربيع الصبروت - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ١٧٦.
- ٢٠ - جيمس روس إيفانز: المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم - ت: فاروق عبد القادر - دار الفكر المعاصر - القاهرة - ط ١ - يناير ١٩٧٩ - ص ٧.
- ٢١ - د/ صبرى حافظ: جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى - مجلة فصول - م ٦ ع ٤ سبتمبر ١٩٨٦ - ص ٦١.
- ٢٢ - د/ صبرى حافظ: المرجع السابق - الصفحة نفسها.
- ٢٣ - د/ سعيد يقطين: القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص ٨٧، ٨٨.
- ٢٤ - د/ سعيد يقطين: المرجع نفسه - ص ٨٨.
- ٢٥ - توماس كون : بنية الثورات العلمية - ت. شوقى جلال - المجلس الوطنى

- للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٦٢)
- ديسمبر ١٩٩٢ - ص ٢٣.
- ٢٦ - راجع في سمات النماذج الإرشادية: توماس كون - السابق - الفصل الثاني، وقد نقلنا عنه بتصريف يتيح لنا الانتقال من مجال العلوم الطبيعية إلى مجال الأدب.
- ٢٧ - عز الدين المدني: الأدب التجريبي - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - رؤيا - سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية رقم (١) - الإسكندرية - ١٩٨٨ - ص ٢٨.
- (*) هكذا في النص، ومن الواضح أنه يقصد بها العلوم الطبيعية.
- ٢٨ - راجع: أسس الأدب التجريبي في : عز الدين المدني: الأدب التجريبي - مرجع سابق ص ١١، ١٢
- ٢٩ - توماس كون: بنية الثورات العلمية - مرجع سابق - ص ١٢٥.
- ٣٠ - توماس كون : بنية الثورات العلمية - مرجع سابق - ص ١٢٥، ١٢٦. وراجع كذلك المرجع نفسه - ص ١٤٤ حيث يتحدث توماس كون عن أن الإحساس بسوء الأداء يمكن أن يفضي إلى أزمة، وهو ما يمكن أن يعد شرطاً مسبقاً للثورة..
- ٣١ - راجع في ذلك د/ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - مرجع سابق - ص ٧٢، ٧٣.
- ٣٢ - يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمرّدا - مرجع سابق - ص ٢٧٤.
- ٣٣ - د/ سيد حامد النساج: أصوات في القصة القصيرة المصرية - دار المعارف القاهرة - ١٩٩٤ - ص ٤٤.
- ٣٤ د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٩ - ص ٥٩.
- ٣٥ - د/ مراد عبد الرحمن المبروك: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- ٣٦ - د/ مراد عبد الرحمن مبروك - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- ٣٧ - د/ شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - مرجع سابق - ص ١٩٥.
- ٣٨ - راجع في ذلك: د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الستينيات - دار المعارف - القاهرة - سلسلة اقرأ - رقم ٥٤١ - ١٩٨٨ ص ٣٦، مع ملاحظة أنه يتحدث عن فترة الستينيات، وأننا اقتبسنا ما ينطبق على

فترة الحرب العالمية الثانية في مصر.

٣٩ - يوسف الشاروني: رحلتى مع القراءة - سبق - ص ٥٢.

٤٠ - د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - سبق - ص ١٦٠ ، وراجع كذلك: د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الستينيات - سبق - ص ٤٠.

٤١ - د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الستينيات - مرجع سابق - ص ١٤٣.

٤٢ - راجع: توماس كون: بنية الثورات العلمية - سابق - ص ٢١٢. وراجع كذلك: المرجع نفسه - ص ٢١٣. وبها فقرة منقولة عن دارون - أصل الأنواع:

Charles Darwin: 'on the origin of species" - Cauthorized edition from 6 th English Ed; (NEW YORK 1889) IIZ 95-96.

وهى الفقرة التى يستدل بها توماس كون على أن النماذج الجديدة تعتمد فى الأصل على جيل الشباب. لتعارض أفكار صاحب النموذج الجديد من أفكار أبناء جيله ذاتهم. والجيل السابق عليه. وذلك لأن هذا الجيل من الشباب ينظر بحياد إلى النموذجين. ثم يأخذ ما يراه مفيدا له منهما.

الفصل الأول

التجريب فى الحدث

الحدث القصصى؟

تكتسب القصة القصيرة - أو الطويلة - سحرها الأساسى من وجود مجموعة من الأحداث، التى يتحرك معها المتلقى، عبر منظومة متصاعدة خلال النص. وتختلف أهمية الأحداث، داخل هذه المنظومة، تبعاً لما يحاول الكاتب تحميله على رسالة القصة نفسها. وبالتالي، فإنه يهمل أحداثاً، ويضع أخرى فى بؤرة الاهتمام. مع ملاحظة أن هذه الأحداث الهامشية تؤدي دوراً مهماً بالنسبة للحدث الرئيسى، مما يكسبها أهمية خاصة فى تصاعد الخط الدرامى، فى القصة ذاتها.

وما يهمنا الآن هو ذلك الحدث الموضوع فى دائرة الاهتمام، والذى يحاول القاص - عن طريق التأسيس به - بناء البنية القصصية بكامل أجزائها.

يؤدي الحدث الأساسى فى القصة دوراً كبيراً، لأنه هو اللبنة الأولى لها، ولا يمكن تصور القصة بدونه - (حتى لو كان حدثاً مفرغاً من طبيعته كما سنرى فى قصة اللاحث -، وإضافة

إلى أنه لا يمكن تصور أن القصة تقفز فجأة إلى ذهن كاتبها،
عن طريق جملة افتتاحية - كما في القصيدة مثلاً - بل عن
طريق تصور للحدث الأساسى فى هذه القصة.

أضف إلى ذلك أن القصة - أياً كان نوعها - لابد أن تحتوى
على نوع ما من الأحداث ، فـ "المتن الحكائى هو مجموع
الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية"
(١). هذه المادة الأولية تتحقق بالتأكيد على مستويين، الأول
مضمونى، والثانى بنائى. وهما مستويان متداخلان بشكل
واضح فى القصة القصيرة، تداخلاً يسمح للمبدع بالتنقل
عبرهما خلال القصة. فإذا رأينا أن "المضمون مفهوم موجز
يسمح بتحليل العمل، وأن مضموناً لا يتجزأ إلى وحدات
قصصية صغرى يسمى حافزاً، فالنتيجة أن الخوافز المركبة
فيما بينها تكون الدعم الموضوعى للعمل" (٢). هذه الخوافز (أى
البنى الحديثة أساساً، اللغوية فرعاً، التى لا تتجزأ) هى فى
الأساس عناصر مضمونية، لكن تركيبها على نحو مخصوص
هو الذى يخلق للعمل الأدبى شكله الخاص. وانتقاء الخوافز
وترتيبها هو ما يمنح العمل هذا السماح - المشار إليه -
بانتقال المبدع بين الحقلين، المضمونى ، والشكلى، فى رحابة
تتيح له أن يجرب أنسب الأشكال فى التعبير عن الحالة
القصصية التى هو بصدها.

ويمكن لنا أن نعطي مثالا مبسطا على هذه الرحابة. فتراكب الأحداث/ الخوافز يمكن أن يوحى - بصورة ما - بأهمية إحداها، ذلك لأن القصة "تستطيع أن تكون مبنية بطريقة تكون الحوادث فيها غير مفهومة، وأن تتضمن أسراراً لا تتضح إلا فيما بعد، وفي هذا موضع لتاريخ مشوش من الأحداث، وهذا يعنى أن حذف حدث من الأحداث وظهور وصفه - عندما تصبح نتائجه ظاهرة - ينتج أثراً، وكأنه من الأسرار" (٣)، بما يوحى بأهمية هذا الحدث، بل ومحوريته أيضاً. لذلك فإن أى نظر إلى الحدث القصصى، لابد أن لا يغفل هذين الشقين: المضمونى، الذى يتناول الحدث بوصفه وحدة محايثة، وسماته، وما يسبغه منها على النص القصصى كله. الشق الثانى: هو البنائى (التراكبى) الذى يتناول الحدث القصصى من حيث ارتباطه باقى أحداث القصة من ناحية، وكذلك ارتباطه بباقى العناصر فى النص القصصى من ناحية أخرى.

سمات الحدث القصصى فى مصر قبل الحرب العالمية

الثانية

من المهم، قبل أن نناقش الآليات التجريبية لاستخدام الحدث، أن نلم بالأرضية التى تحرك عليها، وانطلق منها الكاتب التجريبى، ونعنى به هنا يوسف الشارونى، هذه الأرضية هى التى تخلق فيها وعيه وتكون، ثم تمرد عليها فيما بعد تمرداً

ظاهراً حيناً، وخفياً مهادناً فى حين آخر.

إذا كانت 'مجموعة الشارونى الأولى' (العشاق الخمسة) قد ظهرت عام ١٩٥٤، فإنه قد بدأ مشروعه الإبداعى قبل هذا التاريخ بزمان كاف لتخلق هذا المشروع، لكى يكون مستعداً لطرحه فى كتاب، ويمكن أن نحدد فترة البداية عنده بمنتصف العقد الخامس من القرن العشرين^(٤) تلك، الفترة التى شهدت الكثير من التغيرات على عدة مستويات، لذلك فمن الضرورى إلقاء نظرة سريعة على سمات الحدث القصصى قبل هذا التاريخ، كى يتسنى لنا معرفة مقدار الانزياح الذى حاولته قصة الشارونى، بأحداثها المتطورة (فرضا)

نستطيع منذ البداية أن نلمح أثر القصة الغربية فى مثلتها العربية حتى أن "أول ما يلفت نظر دراس نشأة القصة القصيرة العربية هذا الشكل الموباسانى الذى نجده فى إنتاج جيل رواد القصة القصيرة، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أضفى حسه الفنى على ما أخذ من خصائص، وتميز بأسلوبه الخاص"^(٥)، وأول ما يسترعى نظرنا من هذه السمات، وقوع الحدث فى منطقة هى بين المنطقية، والغرائبية، فالحدث الذى تحكيه القصة ليس غرائبياً، ولا يحاول الإيهام بأجواء خيالية (فانتازيا)، وهو فى الوقت ذاته ليس حدثاً واقعياً، بمعنى أنه لا يمكن أن يحدث لكل شخص، أو لآى شخص، بل لشخص ذوى

قدرات خاصة يؤهلهم المؤلف خصيصا للقيام بهذا الحدث، أو تلقيه داخل إطاره القصصى. ولعل هذه السمة - بالذات - هي نتاج ما تبقى من عصور ما قبل الطباعة، حيث أشكال الحكايات الشعبية، والأساطير والملاحم التي "تعتمد أساسا على الأحداث وتسلسلها في ترتيب زمني، في تمثيل واضح لأحلام الجماهير ومثلهم العليا التي يتوقنون إلى تحقيقها أو ظهورها لتخليصهم مما يعانون منه" ^(١). هذان العاملان: الاعتماد على الأحداث، ونوعيتها الواقعة بين كونها منطقية وغرائبية في الوقت ذاته. قد أديا إلى كون القصة، بشكلها الشفهي، الفن الأكثر رواجاً - على المستوى الشعبي - في عصور ما قبل الطباعة، وبالتالي فإنها عند تحولها إلى فن مقروء لن تتخلص بسهولة من هذين العنصرين المميزين لها، لدرجة أن أول ما يسترعى الانتباه في قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية في مصر اعتمادها على "الحوادث الضخمة، وتسلسلها تسلسلا يستولى على لب القارئ" ^(٧). وفي ذلك اتفاق مع منطق الأشياء، فالقصة العربية، (وهي نوع من أنواع السرد بما فيه الرواية)، قد نشأت - بشكلها الفني الحديث - في بدايات هذه القرن، لذا فقد ارتبطت بعوامل القومية، وعوامل التأثير بالثقافات الوافدة مع المستعمر لذلك فقد "كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمتخلف

التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكاية، والسير الشعبية، والوقائع التاريخية البطولية، والمقامات، دون أن يعنى ذلك أنها كانت تخلو من التأثير فى تشكيلها البنىوى، بالبنية الاجتماعية، والاقتصادية، والوطنية، والثقافية السائدة التى نشأت منها وعنها» (٨).

ولعل ميل القصة فى هذه الفترة إلى الأحداث العجيبة (الغرائبية) كان مرده إلى أن هذه الأحداث تتيح للمقاص استعراض مهارته اللغوية فى الوصف الأسر العجيب، وكذلك كان الميل إلى اختيار الأحداث الجسيمة المؤدية إلى تحول ما فى تاريخ الشعوب، مرتبطا بالرغبة فى استخدام اللغة الخطابية، بما يتسق مع ما ذكرناه سلفا عن تزاوج السرد العربى الوليد مع الروح القومية.

كان هذا موجودا فى قصص هذه الفترة على الرغم من إيمان كتاب القصة بأن القصة القصيرة - فنيا - لا بد لها من وحدة انطباع، بديلا عن الوحدة العضوية فى النص الشعري، وكذلك إيمانهم بأن القصة القصيرة فى الأساس "تعبير عن حالات النفس البشرية والأحاسيس التى تضطرب فى نفس الإنسان، وتبدو كأنها حدث عادى يحدث لكل إنسان" (٩)، وعلى الرغم من تأكيد عباس خضر على "عادية الحدث" إلا أن اللافت للنظر أن قصاصى هذه الفترة (ما قبل الحرب العالمية الثانية)

كانوا لا يميلون إلى الحدث العادى، تأكيداً على اعتبار استمالة المتلقى. وحتى لو كان الحدث عادياً فإنه يظل دائماً محاطاً بأنواع من الوصف، وطرق السرد توحى بغرائبيته.

يضاف إلى ذلك، أو ينبع منه، أن الحدث - فى هذه الفترة - كان يتسم بمحاكاة (أو الإيهام بمحاكاة) الواقع، وذلك ما نراه كثيراً فى تأكيد الكتاب أن أحداث القصة قد وردت إليهم فى رسالة، أو أنهم رأوها بأنفسهم، أو أن يوردوا تاريخاً فى القصة مشيرين إلى أنه هو نفسه تاريخ وقوعها^(١٠). هذا الإيهام الذى ينتج عن رغبة تأكيد واقعية أحداث القصة (على كونها غرائبية) يستتبع - كذلك - محاكاة الواقع الخارجى، ومحاولة تحليل أفعال الشخصيات من وجهة نظر المجتمع، الذى يعتبر الكاتب نفسه قائماً بحق الدفاع عن قيمه. كما يؤدى ذلك، من ناحية أخرى، إلى وجود فجوة بين الكاتب والمتلقى، أو على الأقل، إحساس ما بتعالى هذا الكاتب على مدركات المتلقى.

الأقل ثقافة - افتراضاً -، وهذا ما أدى فى نظرنا إلى بعد القصة القصيرة فى ذلك الوقت عن شكلها النفسى، مقترية من شكل اجتماعى يحاول أن يتوافق مع قيم المجتمع الذى تنتج عنه، وإليه، ومرد ذلك أنه "فى الماضى كانت علاقة الأدب والمجتمع تدرس بمعنى خاطئ للانعكاس. الانعكاس كان مفهوماً على أنه صورة المجتمع داخل الأدب"^(١١). وهذا ما

يوضح لنا أسباب انحسار أنواع الحدث. وتراكبها فى أفق معين محكوم بعلاقة هذا النص بالمجتمع. ومن الطبيعى أيضاً أن يكون الحدث بنيته الداخلية متفقا مع هذه القيم.

سمات البنية الحديثة التقليدية:

ونعنى بالبنية الحديثة - هنا - تتابع الأحداث فى القصة على نحو خاص، يكون السمة الأساسية، أو العمود الفقري للقصة.

وتعتمد البنية الحديثة التقليدية - أساسا - على الحبكة (Plot)، وهى التى تعتمد بدورها على البناء الثلاثى الأرسطى للدراما. ولعل الواجبات التى فرضها أرسطو على منشئ القصة، لها كبير الأثر فى بدايات القصة القصيرة.

إن أرسطو قد وضع قوانينه الصارمة لتنظيم الخوافز داخل القصة، وأيا كانت الأسماء التى أطلقت على هذه القوانين، فإنها ستظل فى النهاية تنظيما قاعديا لخط التصاعد السردى، حيث يوجد دائما فى كل تراجيديا عقدة وحل.. وأعنى بالعقدة ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذى يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء، وبالحل ما يكون من بدء التحول إلى النهاية^(١٢) نحن - إذن - أمام تلك المنظومة الحديثة التى تمتد بطول القصة وتمثل محورها الأساسى، وهى منظومة مقسمة تقسيما محددًا يرى أرسطو أنه لا يجب الحيدة عنه.

على أن بعض النقاد المتأخرين قد أكدوا هذا التقسيم أخذاً
بمبدأ ثلاثية الواحدات، فعممه بعضهم حين عرف القضية بأنها
"لابد أن تتضمن حبكة، أى تحتوى على بعض الأحداث
المتسلسلة المترابطة.. الحدث عبارة عن وحدة تركيبية يمكن
تلخيصها فى جملة واحدة بسيطة" (١٣). على الرغم من أن
أرسطو قد رأى معنى يقترب من مفهوم الوحدة العضوية
عندما قال : "يجب فى القصة أن تحاكى عملاً واحداً، وأن يكون
هذا العمل الواحد تاماً، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث لو غير
جزء ما، أو نزع لافترط الكل واضطرب" (١٤)، إنه يؤكد أن
حبكته الثلاثية يجب أن تترابط تماماً، فتبدو وكأنها تسرد فعلاً
واحداً له صفة التمام، وهو ما يشير إليه فى موضع آخر (١٥)

فى هذا التركيب الثلاثى من تمهيد ثم عقدة ثم حل، ما
يمثل "بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاثة: تمهيد،
عقدة، نهاية، وهو ما كان يسمى بالبناء الهرمى، حيث تقابل
قمة الهرم ذروة الحبكة الدرامية، أو العقدة التى يتشابك فيها
الصراع داخل الأحداث" (١٦)، ووظيفة التمهيد هى خلق الجو
المحيط بأحداث القصة وأبطالها بما يمهد للقارئ الدخول فى
أتون الصراع الذى يشتد فى العقدة التى يجب أن تستولى
على جزء كبير من العمل، ثم تنفرج - بشكل أو بآخر - إلى
التمهيد المؤدى للنهاية. وهذا التصور هو ما نرى أن كثيراً من

كتاب القصة - فى العالم وفى أوقات متعددة - قد تبينوه
وساروا على نهجه بصور مختلفة.
ولهذه الحبكة سمات يجب أن يحققها فيها الكاتب.
ومنها:

أ - وجوب اختيار الحوادث المتسلسلة داخل بنية الحبكة:
وهو اختيار له قواعده الجمالية التى تعتمد على تناسق
عناصر هذه الحبكة. بحيث يتم استيفاء كل ما يمكن من
عناصر شكلية وموضوعية. وفى هذا الصدد يكون للتمهيد
دوره الأساسى، ومساحته التى لا يجب الاستهانة بها. وهذا ما
نراه متحققا بالفعل فى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية
فى مصر فالقاص "يمهد لأحداثه تمهيدا منفصلا مسبقا على
الحدث الرئيس، ويقيم أحداثه فى القصة على علاقات
وشخصيات كثيرة متشابكة ومتداخلة، حتى أن القصة
القصيرة كانت أقرب ما تكون إلى مشروعات روائية ملخصة"
(١٧). بما قد يجعل التمهيد فى بعض الأحيان حبيس شكل
آخر، أو جنس أدبى آخر كالوصف الخالص، أو الشعر مدخلا إلى
جو القصة. وهو ما نراه، أحيانا، فى صورة الإصرار على وصف
البطل أو البطلة وصفا شكليا تفصيليا، فى أغلب الأحيان،
حتى لو كان هذا الوصف لا يؤدي أى دور على مدار النص
القصصى.

ويعنى الاختيار - كذلك - انتقاء الأحداث. وهو ما أشار إليه أرسطو بأنه "ينبغي ألا يكون نظم الحوادث كما فى التاريخ.. فستقصى الحوادث التى وقعت فى هذا الزمن لفرد أو جماعة. والتى لا ترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطا عارضا" (١٨). وهو ما أكدته "موباسان" من وجود الاختيار عند كتابة قصة. لأن كتابة كل الحوادث التى تقع لبطل واحد فى يوم واحد قد تستلزم مجلدا كاملا". (١٩). ذلك أن بعض الأحداث قد تقع متعاقبة. لكنها غير متحدة الغاية. ونقلها كما هى - فى رأيها - بطيل القصة من غير مسوغ. كما أنه يشتت انتباه القارئ فى سير نحو ذروة الحكمة.

ب - وجوب تسلسل الأحداث فى الحكمة:

والحكمة هى صنو التسلسل المتتابع لأحداث القص. هذا التسلسل الذى يجب أن يكون تسلسلا أخاذا يستولى على لب القارئ كما يرى عبد الحميد جوده السحار (٢٠). وهو ما أكدته أرسطو عند إشارته لوجوب كون القصة متتابعة فى انتظام لا يجب الجور عليه بالضرورة.

إن هذا التسلسل ناتج - بالتأكيد - عن عنصر الاختيار السابق. أو قل إنه يقع فى ترتيب الفعل تاليا له فى التنفيذ. ذلك لأنه تنظيم لأحداث قد تم اختيارها بالفعل.

وقد كان التسلسل فى قصص ما قبل الحرب العالمية

الثانية "تجسيما أسلوبيا للمؤلفة بين خط الحكاية، والأدب السردى التراثى عامة، من ناحية، ونمط التعاقب الحدثى المتكرر فى الروايات الكلاسيكية الغربية من ناحية أخرى" (٢١) فى تحقيق أكيد للتفاعل، الذى أشرنا إليه من قبل، بين تراث القاص، وما وفد عليه من آثار.

جـ - الإيهام بواقعية القصة:

يأتى الإيهام بواقعية القصة وأحداثها المتتابعة سمة رئيسية - كما أشرنا من قبل - فى القصة، على أن الإيهام الذى نقصده هنا هو ذلك الذى ينتج عن السمتين السابقتين، فاختيار وقائع بعينها ثم سردها على نحو مخصوص هو ما يوهم بواقعية هذه الوقائع - وليس فقط التأكيد على رؤيتها - وهذا المعنى هو ما يشير إليه أرسطو فى فرائضه التى فرضها على الكاتب بقوله: "وينبغى أن يوتر الشاعر استعمال المستحيل العقول على استعمال الممكن غير العقول" (٢٢)، فترتيب الخوافز داخل بنيتها ترتيبا منطقيا، تبعا لقانون السبب والنتيجة، هو الأساس فى الإيحاء بواقعية هذه المنظومة السردية، ومعقوليتها، حتى لو كانت عناصرها الصغرى غير ممكنة الحدوث.

ويخلط البعض بين الواقعية والإيهام بالواقعية، وعلى سبيل المثال فإن موباسان فى مقدمته لرواية Pierre et Jean

يرى أن الواقعية فى القصة هى أن تنجح فى الإيهام بالواقع، ولا يأتى ذلك إلا بالتتبع المنطقى الطبيعى للأحداث. وليس نقل الأحداث كما هى « (٢٢) . والفارق أن الإيهام بالواقع ينتج عن منطقية ترتيب الوقائع، بما سيوحى فى النهاية بمنطقية الحلول والنهايات، فتكتمل بذلك البنية المنطقية للحبكة. وأن الواقعية هى سرد الوقائع من وجهة نظر السارد، وهى وجهة نظر قد تنتفى فيها صفة المنطقية أحيانا.

التجريب في الحدث في قصة «يوسف الشاروني»

بعد هذا العرض السريع لسمات الحدث، وسمات البنية الحديثة في قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية في مصر نكون بذلك قد حاولنا مناقشة النموذج الإرشادي الذي كان سائدا عندما بدأ «يوسف الشاروني» تجريبته القصصية، وبالتالي يمكن لنا أن نفهم تجاربه على نفس العنصر (الحدث) بشكل أوضح، وهو ما سوف ننتقل إليه الآن.

أولا: الحدث المألوف:

علمنا فيما سلف أن للحدث سمات عند كتاب القصة التقليديين، وأن من سمات الأحداث أن تكون غريبة بالقدر الذي يسمح للمتلقى بأن يخرج من حيز حياته اليومية المعاشة، ليقابل النص القصصي اندهاش، يخلب لبه، ويجبره على متابعة القصة وهذه هي السمة التي تمنح الحدث «قابليته للقص».

أضف إلى ذلك أن الأحداث التي نتعودها ونألفها، تصبح كالمجاز المألوف يجرى مجرى الحقيقة، ذلك لأن الألفة تطفئ وهج الأشياء. إلا أن الشاروني «لديه القدرة على أن يفجر القابلية للقص في الأشياء المألوفة المنطفئة، وربما كان هذا

فى ذاته ىمئل تطورا فنيا أساسيا فى تاريخ القصص الملى
والعالمى^(٢٤). على أن استخدام الشارونى لهذه الأحداث ىمئل
استثمارا لكم مهمل. لا ىحاول كتاب القصة التقليدية
استعماله - وهو عنصر ىثرى كتابة القصة - كما أنه تعبير
عن رؤية شاملة للواقع المحيط، بكافة جوانبه، رؤية تحاول
اقتطاع شرائح حقيقية معبرة عن هذا الواقع بكل ما فىه من
أشياء قد نألفها لوجودها بجوارنا، إلا أنها دالة، وتنفجر دلالتها
عند تجاوزها مع عناصر أخرى من هذا الواقع ذاته.
ونستطيع أن نقول إن الشارونى ىكسب هذا الحدث المؤلف
طاقة قصصية، من خلال إدخاله فى منظومة القصة نفسها،
فى قصة "المعدم الثامن" ىكون الحدث الرئيس فى القصة هو
موعد محجوب مع حسنية، وهو موعد غرامى، لكن هذا الحدث
ىقع فى اليوم التالى لسماع محجوب (وهو حاجب محكمة)
حكم إعدام على شاب ضبط مع زوجة رجل حاول الدفاع عن
شرفه، فقتله الشاب، مما ىجعل الربط بين هذا الحدث، والحدث
الرئيسى أمراً طبيعياً "فبالأمس، ولسابع مرة فى هذا العام
ىسمع حكم الإعدام. ولم ىكن حكم الإعدام ىعنى لديه سوى
بضعة كلمات بقولها القاضى، لولا أنه اتضح له بالأمس
فقط، أنه ىمكن أن ىكون هو ذلك الشخص المحكوم عليه
بالإعدام، ولا ىزال ىمكنه أن ىكون المعدم الثامن"^(٢٥) هذا الربط

- إذن - هو الذى منح عنوان القصة مشروعيتها، وهو ما يجعل الحدث الذى كان مألوفاً - بالنسبة للبطل وللقارئ على السواء - حدثاً مؤثراً. بل محورياً على مدار القصة، بل ومنذ بدايتها. حيث تنعكس حالة القلق التى تغشى محجوب على رغبته العدائية تجاه النمل فى حوش منزله، كما تنعكس عليه طوال القصة، ظاهرة فى رغبته فى الرجوع بسرعة إلى المنزل ليحاول قتل النمل بالماء الساخن، حتى لو أدى ذلك إنهاء ذلك إلى اللقاء مع "حسنية" بسرعة، وهو اللقاء الذى كان يرتب له منذ فترة طويلة (٢١).

وهناك سؤال يطرح نفسه بقوة حول ألفة الحدث، وإلى من تنسب؟ بمعنى أن الحدث يكون مألوفاً بالنسبة للكاتب أم للمتلقي أو البطل؟

ففى قصة "سرقة بالطابق السادس" نجد أن حادث السرقة يبدو مألوفاً بالنسبة للمتلقي الذى تعود أن يقرأ فى صفحات الحوادث بالجرائد الكثير عن سرقات مختلفة النوعيات. ولعل هذه الألفة هى التى جعلته لا يحدد زمن السرقة، أو نوعيتها بدقة، بل حاول تعميمها قدر إمكانه، فأشار إلى أنه قد "سطا لص أو لصوص، فى صباح أحد الأيام على غرفة سيد أفندى عامر" (٢٧).

يضاف إلى ذلك أن الحدث - مفردا - قد يكتسب نوعاً من

الألفة بالنسبة للكاتب، من حيث هو كاتب، ومن حيث استخدام هذا الحدث كحدث قصصى، ولكن ما يمكن أن نعهه تجريبيا داخل هذه الألفة هو كون هذه السرقة هى المحور الأساسى فى القصة، على الرغم من ألفتها الشديدة. فالحدث من ناحية - إذن - مألوف، ومن ناحية أخرى ليس من المألوف استخدامه فى القصة بشكل محورى، هذا الشكل المحورى الذى ينتج عن عدم ألفة البطل (سيد أفندى عامر) لحدث مثل هذا. فهو الرجل المنعزل عن المجتمع، المتفوق فى ذاته، والذى تعد هذه السرقة - بالنسبة إليه - انتهاكا صريحا لهذه العزلة التى يعيشها مختارا، لكنه - بدافع من رغبته فى الدفاع عن هذه العزلة - ينخرط فى علاقة جديدة مع هذه المجتمع الذى يحيط به، وكأنه صدم بهذا الانتهاك لعزلته فقرر أن ينهيهها تماما حتى لا تنتهك مرة أخرى، أو كأنه أراد أن ينتهك - هو الآخر - هذا المجتمع، وبالإضافة إلى هذا فإن روح العطف التى أبداهها المجتمع/ المتعاون فى الظاهر والخائف على نفسه من تكرار نفس الحادث مع أفراد فى الباطن - نحو سيد أفندى عامر، كانت من أهم أسباب كسره لحدة العزلة مختارا لذلك.

هذا الحدث (السرقة) كان بالفعل حدثا مألوفاً بالنسبة للمتلقي، وللكاتب (بحدود) إلا أنه كان حدثا غير مألوف بالنسبة إلى البطل. فقد نتج عنه تغير جوهري فى حياته.

والأحداث المألوفة (اليومية والمعاشية) من طبيعتها ألا تحدث تغييرا جوهريا وقد نتج هذا التغيير عن التتابع التي تلت هذا الحدث، من تقارب بين البطل وجيرانه، وزملائه، وفي طبيعة تعامله مع المؤسسات الرسمية التي كان يخشاها دائما، مثل مدير المدرسة، وقسم البوليس، وكذلك في حياته العاطفية التي انحصرت في محبوبته القديمة التي تعبد لها طوال حياته، إلى أن تعرف على جارتها الأجنبية إثر هذا الحدث، وبدأت هناك بوادر علاقة، على الرغم من أنها فشلت قبل أن تبدأ، فقد نقلته إلى مجال آخر من العلاقات الحسية، في مقابلة علاقته الفاشلة أساسا والتي اتخذت سمت العلاقة الصوفية.

إن فاعلية الحدث المألوف هنا تنبع من ما ينتج عن هذا الحدث، كما تنبع من طبيعة الشخصية التي وقع في مجالها الحيوى فغيرته وأثرت فيه، فصار بالنسبة إليها حدثا غير مألوف.

ونسبية الألفة للحدث، هي ما تؤدي دورا مهما في إضفاء حيوية ما على قصص الشارونى، غير أن ما يميز هذه القصص، استخدامهم لهذه الألفة في تفجير قصصية الحدث إن جاز هذا التعبير لدى المتلقى الذى سيهتم - على نحو ما - بالتدقيق فى الأحداث المألوفة بالنسبة له، والمشابهة للحدث

الذى يتابعه فى القصة. وهو ما يهدف إليه الشارونى: خلق علاقة أكثر حميمية بين متلقيه. ومجتمعهم. يكون الوسيط الأساسى فيها نصوصه القصصية.

كيف يستغل الشارونى الحدث المألوف فى قصصه:-

بعد استخدام الشارونى للحدث المألوف فى قصصه تأكيداً منه على جماعية القيم التى يناقش وجودها فى قصصه. هذه القيم التى صارت معتادة. بسيرورتها فى المجموع. وهو ما يؤكد فى إحدى قصصه صراحة عندما يقول على لسان الفرد "أنا البطل المسحوق فى القرن العشرين. فى القرن التاسع عشر سحق الفرد المجموع. فى القرن العشرين سحق المجموع الفرد" (٢٨). إن هذه هى الفكرة الخطاب الأساسى الذى ينطلق منه استخدام "يوسف الشارونى" لمثل هذه الأحداث. وهنا يمكن أن نحاول النظر إلى كيفية استخدامه لها. بالكيفية التى تصير معها الألفة ملمحاً تجريبياً يحاول أن يسبر أعماقاً لم تكشف من قبل.

الملاحظ أن "يوسف الشارونى" لا يقدم هذه الأحداث المألوفة مفردة. وعلى الرغم من محوريتها وجوهريتها فى قصصه ، إلا أنها تبقى كالكلمة المفردة داخل بناء لغوى. لاكتسب أهميتها الدلالية إلا من خلال مجاورها مع مفردات حديثة أخرى. الأمر الذى يجعل النظر إلى أهمية الحدث ينبع من النظر إلى

البنية الحديثة، ككل متكامل.

إن ما يجب النظر إليه - إذن - هو كيفية الاستخدام، التي سوف تنقسم عدة أقسام تنبع من أشكال التجاور التي يظهر فيها الحدث المؤلف، وتبعاً لما أشرنا إليه من قبل في معرض حديثنا عن تكتيكات استخدام الأحداث.

أ - الحدث المؤلف يكون ثنائية مع آخر:

يمنح كل من المنظومة الحديثة، وتصاعد الخط السردي، الحدث المؤلف - الذي يمثل أساساً جوهرياً في قصة ما - طاقاته التي تتفجر فتسبغ عليه صلاحية كونه الأساس المحوري للقصة.

وكما رأينا في "المعدم الثامن" فإن تجاور الحدث المؤلف (الموعد الغرامي) مع حدث آخر مؤلف أيضاً بالنسبة للبطل، لأنه يمثل إحدى دعائم عمله بوصفه حاجباً في محكمة، هذا الحدث هو (سماعه لحكم بالإعدام)، هذا التجاور هو الذي منح - بالفعل - سمات المحورية للحدث الرئيس، مما سمح للقاص - خلال تنظيمه للحوافز السردية - أن يكشف عن سمات خفية في كل من الحدث الرئيس، ونفسية شخصيته.

هذه السمة هي نفسها التي نجدتها في قصص أخرى مثل (قرار التعيين). حيث يتجاور حدثان مؤلفان (بالنسبة إلى كل من القاص والمتلقي). وهما: إصدار قرار التعيين لحسن أبو الليل،

ووفاته.

لا شك أن تجاور هذين الحدثين المألوفين - التعيين الرامز لبداية الحياة المنتجة، والموت المشير لنهايتها - قد فجر في القصة مفارقتها، مما منحها بعداً إنسانياً شديداً، خاصة إذا لاحظنا الأثر النهائي على (المروى عنه) شحاته عبد المتعال ليصل في النهاية إلى حالة من التوازن النفسى، دفعته التصالح مع عالمه.^(٢٩)

يضاف إلى ذلك - أو ينبع منه - أن هذه الألفة بالنسبة للحدثين، قد فقدت الكثير من سماتها عن طريق هذا التجاور، مما جعلنا نصل في النهاية إلى مقولة أساسية لهذه القصة، مفادها أنه إذا كان تعيين أحد الشباب مألوفاً، وفى نفس الوقت إذا كان موته مألوفاً، فإن موته فى نفس يوم تعيينه يصبح شيئاً غريباً مفارقاً، داعياً إلى التصالح، إذا لاحظنا سعيه المتواصل للحصول على هذا التعيين.

غير أن التغيير الأساسى الذى قام به "يوسف الشارونى"، فى مثل هذه القصة، هو نقل مجال فعل الحدث من البطل (أو الشخصية التى تكون فى الأساس مجالاً لهذا الحدث) إلى مروى عنه آخر، فالبطل (حسن) قد مات منذ أول فقرة، وبالتالي سيصبح البطل (من حيث الوجود الفعلى فى القصة) هو شحاته عبد المتعال، المتوحد بالتالى مع المتلقى.

والمتابع للأحداث التى يمر بها حسن، من خارجها، وإن اشترك فى جزء منها، مما سيعطى لنا مبررات تقصى هذا الحدث بتفصيلاته الصغرى.

· هكذا يصنع الحدث المؤلف ثنائية جدلية مع حدث آخر فى القصة، الأمر الذى يبعث فى القصة روحاً متألفة، تثرى عن طريق هذه الثنائية، وربما تذهب فى طريق آخر يضاد هذه الألفة.

ب - الحدث المؤلف الرئيس نقطة انطلاق القصة:

الشكل الثانى من أشكال استخدام الشارونى للأحداث المؤلف، هو وضعه هذا الحدث فى بداية القصة، ليكون نقطة انطلاق لها. وكون هذا الحدث نقطة انطلاق للقصة لا يمنحه ميزات على المستوى الشكلى فقط، بل إننا نستطيع الجزم بأن وجود مثل هذا الحدث فى بدايات قصص الشارونى التى تستخدمه، يجعل القصة تنبنى على أساس من هذا الحدث وسماته، إنه يقع فى بداية المنظومة الحديثة فيفتتحها، وتنتج عنه.

ما يهمنا الآن أن هذا الحدث، بسمته المؤلف، يسهم فى تفجير طاقات الأبطال النفسية، كما فى (سرقة بالطابق السادس) حيث تتوارى ألفة الحدث ليحل محلها غرابته - بالنسبة إلى البطل - فيتحرك البطل، نفسياً، عن منطقة

سكونه، وينفتح الباب - بالتالى - أمام عالم جديد ليدخل إليه البطل ، هو العالم المحيط به، والذي كان يتورع عن الدخول إليه قبل حلول هذا الحدث.

(سيد أفندى عامر) تلك الشخصية الساكنة، المليئة بالسكون والاستكانة، والتي يكفى أن يحدث لها أى شىء، كى يتزعزع ذلك السكون الزائف، حتى لو كان هذا الشىء مألوفاً جداً. إن هذا السكون (الزائف) يجعل ما قبل السرقة متضائل الأهمية بالنسبة إلى ما بعدها. خاصة إذا قارنا هذه القصة بقصة أخرى تستخدم الحافز الأساسى نفسه، ولكن بشكل مختلف، وهى قصة (سرقة أبله بهية). فالفارق بين القصتين هو نفسه الفارق بين الشخصيتين. وهو فارق يتضح فى أهمية تفاصيل حياة أبله بهية قبل سرقتها، تلك الحياة الزاخرة بالحركة على الرغم من تشابه الشخصيتين مهنياً (فكلاهما معلم). وهذا الفارق يلعب دوراً مهماً فى التركيز على التفاصيل والأحداث واختيارها.

فعلى حين تبدأ (سرقة فى الطابق السادس) بحادث السرقة مباشرة، وبصورة غامضة، أو نوحى بالغموض: "سطا لص أو لصوص فى صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر" (٣٠). وبشكل يوحى بعدم أهمية المسروقات، والشك فى المحيطين، ونفى هذا الشك، ثم الرجوع بهذه التساؤلات نحو

الماضى لمراجعة تفاصيل حياة أبله بهية الزاخرة. (٣١). وهو ما يمكن أن ننظر فيه لفعل الحدث المؤلف، عندما كان نقطة إنطلاق للقصة، سواء للماضى (سرقة أبلة بهية)، أو للحاضر فى (سرقة بالطابق السادس).

ج - الحدث المؤلف مشرحا:

يبرع "يوسف الشارونى" فى استخدام الأحداث المؤلفه أساسا لبناء قصصه، وهو ما مثلنا عليه سابقا، غير أنه - وفى إطار هذا الاستخدام - يحاول أن ينفذ إلى أعماق هذه الأحداث، فقصص يوسف الشارونى تتيح لنا "الفرصة كي ننتزع أنفسنا خارج عالمنا اليومى، ونهتم بمواقف واقعية تشبه الحوادث التى تطالعنا بها الجرائد، وإذا كانت هذه القصص لم تتعد المواقف العادية، فإن الذى أضفى عليها طابعها الجذاب هو فن المؤلف ذاته" (٣٢) هذا الفن هو ما سبر أعماق تلك الأحداث عن طريق ما يمكن أن نطلق عليه تحليل الحدث إلى عناصره الصغرى، هذا التحليل الذى يتيح للقارئ الوقوف على أبعاد الحدث، مما يجعله يلم بكل جوانب الحالة القصصية المحيطة به من ناحية، ومن ناحية أخرى يعطى للقاص فسحة لكى يعمل فنه فى إرساء أسس رسالته التى يحملها على قصته، ولكى يسرد اللحظة بكل تفصيلاتها، مما يمنحها ثراء لا تكتسبه إلا بهذه الطريقة.

ويعد تفتيت الحدث (تشريحه، وتحليله) من أهم تكتيكات الاتجاهات التجديدية فى القصة القصيرة، متأثرة فى ذلك بطبيعة العصر العلمية، حسب د/ مراد مبروك، الذى يستشهد - فى هذا الصدد - بمقولات ليوسف الشارونى، ورغم ذلك لا يرد الظاهرة إلى أصلها لدى الشارونى، مكتفيا برصد مظاهرها فى جيل الستينيات^(٣٣)، وهو الأمر الذى يحدونا إلى الاستشهاد بقصص للشارونى - هاهنا - كتبها فى أواخر الأربعينيات، ويستخدم فيها التكنيك ذاته.

ومن هذه القصص "مصرع عباس الحلو" و "زبطة صانع العاهات"، فعلى الرغم من أن هاتين القصتين تقطعان الحافز الأساسى لهما، هى الوقوف المتأنى أمام حدث قد يعد هامشيا فى الرواية، ومحاولة تحليله لسبر أغواره أو إنمائه، عن طريق ما يشبه شكل المروحة^(٣٤)، حيث يحتل الحدث فى الواقع/ الرواية حيزا ضيقا، ثم عن طريق هذا الإنماء/ التحليل/ التشریح يحتل قصة قصيرة كاملة.

تعالج القصتان حدثين متشابهين، الأول هو موت عباس الحلو مقتولا بأيدى جنود الخلفاء، المجتمعين بحانة فى وسط القاهرة، احتفالا بنصرهم فى الحرب العالمية الثانية، أما الحدث الثانى، فهو موت زبطة فى السجن، بعد أن قبض عليه متلبسا بسرقة المقابر.

وعن طريق التحليل، واستخدامه آلية سردية، يبدأ
الشارونى فى الخروج بالحدث عن ألفته، بل إنه يبتعد إلى مدى
أبعد، فيخرج بهذا الحدث عن الدائرة الهامشية التى وضعه
فيها نجيب محفوظ عند استخدامه له فى الرواية، ولكن دون
الخروج عن هدفه الأساسى، وهو ترسيم شخصيات مأزومة
تتمحور أزمته فى هذا الحدث الذى يبدو مألوفاً، فـ "العالم
المتراكم الذى يصنع بتراكمه مجد زبطة الوضع، أو مأساة
عباس التى لا تستحق البكاء، هو مجال اهتمام الفنان،
فالصورة البانورامية الواسعة للأشياء والأحداث والعلاقات
والمشاعر التى يتكون منها هذا العالم، هى أول ما يرسمه
الفنان فى القصتين، ولكنه لا يبدأ برسم العالم هروباً من
رسم الشخصية، فالشخصية الرئيسة، زبطة أو عباس، هى
المحور الوحيد لكل هذه العناصر المتركمة" (٣٥) .. إن كون مجد
(زبطة) وضعاً، أو مأساة (عباس) لا تستحق البكاء، هو المبدأ
الأساسى فى النص السردى، يجعل ترسيم العالم المحيط يتم
بشكل يتناسب مع هذا المبدأ تناسباً عكسياً.

نحن إذا بصدد حالة من حالات الإحالة المعكوسة على
الواقع، وهى إحالة لا يمكن ملاحظتها إلا بملاحظة تراكب
العناصر الصغرى المكونة لكل من العالمين الواقعى والسردى
(٣٦)

وبغض النظر عن منح هذين النصين صفة القصة أو لا -
وهى القضية التى أثارت جدلا كبيرا، وسوف نعود إليها عند
الحديث عن التناص - فإن تقنية التحليل هى التى أثارت هذه
الإشكالية باعتبارها التقنية التى استأثرت بالقصتين على
حساب تقنيات أخرى.. ومن ناحية أخرى، فقد ساعدت على
منح هذا الحدث المؤلف سمة العمق الشديد، عن طريق ربطه
بما يحدث حوله فى العالم، وكان هذا التحليل - على جد
تعبير "يوسف الشارونى" - "تعبيرا فنيا عن مدى الوحدة التى
تربط العالم" (٣٧)

ويبدو التحليل هنا مواكبا لفكرة انتزاع شخصية من رواية
أخرى، حيث يظهر الأمر كأنه تكبير لحجم الدور، الذى تؤديه
هذه الشخصية فى الرواية - وهو نفس ما يحدث لزيطه - بما
يستتبع ذلك من التركيز على الخيوط المتشابكة من العلاقات،
وإظهارها بصورة واضحة، وهى التى كانت تعد هامشية فى
الرواية.

وأهم هذه العلاقات ما يظهر مرتبطا ارتباطا عضويا بما
يحدث فى العالم، ومن ذلك أن الصحف تنشر فى الصباح
أخبارا عن مولد أطفال مشوهين، فى نفس اليوم الذى يبدأ
(زيطه) فيه مشروعه لتشويه المتسولين، وهو التجاور الذى
يوضح مدى للإنسانية الحضارة الحديثة، فى مقابل إنسانية

(زبطة) المفرطة! حيث إنه - بتشويهه لهؤلاء المتسولين -
”يهبهم حقهم فى الحياة، وما يبرر لهم اصطناع
صناعتهم“^(٣٨). ومن ناحية أخرى، إذا كان التشوية (الحضارى) لا
يفرق بين الأفراد، ويضع نفسه هدفا فى حد ذاته، فإن (زبطة)
يرى فى هذا التشوية جمالا من نوع فريد، لأنه ”لا يفهم
التشويه مجرد معنى جمالى فى الجامد أو الميت، بل معنى
نابض حى، سيأتيه من أجله المجهولون والمخفقون“^(٣٩).

هذه العناصر هى التى تجعل من الحكم النهائى بإدانة
العصر شيئا منطقيا، لم يكن من الممكن الوصول إليه، إلا عن
طريق تحليل جرائمه، وهى إدانة شاملة لا تستثنى أحدا، على
الرغم من محاولة الإحصاء الدقيق للمتهمين، ”لا شك أنكم
ستعلمون مقدار الصعوبة التى واجهتنا حين تدركون أن عدد
المتهمين قد كان من الكثرة بحيث امتد فشمل، على سبيل
الاحتياط، العصر بأسره“^(٤٠).

ويستخدم ”يوسف الشارونى“ الحواس الخمس، بوصفها
أسلوبا مساعدا فى تلمس المكان المحيط بالحدث، ووسيلة تجعل
من تحليل هذا الحدث إلى عناصره الأولية أمرا مقبولا، بل لا
يمكن الاستغناء عنه، وذلك هو ما يدعو د/ أحمد درويش بـ
”الالتقاط السمعى“ و”الالتقاط البصرى“. حيث يوضح أن
كسر حاجز الألفة فى المشهد العادى يتم عن طريق ”الاقترب

الشديد أو الابتعاد الشديد، فتتجسد في الحالتين رؤى قد لا تلتفت إليها أنفاس الحياة اليومية، مع أنها جزء منها» (٤١).
غير أن هذا الالتقاط المقصور على حاستين، في بعض قصص الشارونى، قد يمتد إلى باقى الحواس فى قصص أخرى له.

ومن ذلك ما نراه فى قصة (الطريق)، حيث الحدث المؤلف هو وجود (محمد أفندى عجور)، و (الأستاذ قدرى) فى ميدان العتبة بالقاهرة، فى صبيحة يوم جمعة، بلا وجود أى رابط بينهما، سوى أن كلا منهما غارق فى التفكير فى مشكلة ما خاصة به، لكن "يوسف الشارونى" يبرع فى تحليل هذا الحدث معتمداً على العناصر التى يستقبلها كل من الشخصين أثناء التمشية، والتفكير فى هذا المشكلة الخاصة، وعلى كيفية استقبال كل منهما لهذه العناصر، على اعتبار اختلاف النمط الثقافى والفكرى لكل منهما، فأحدهما يدرس الطب (قدرى)، والآخر موظف حكومى بسيط (عجور أفندى)

وينطلق الشارونى من الالتقاط البصرى، ليصل - فى النهاية - إلى تشغيل الحواس كلها، ولنرى فى الفقرة الطويلة القادمة خير مثال على ذلك يقول:

"انطلق يسير متظاهرا بقراءة واجهات المحال، ومراقبة وجود العابرين.. فهناك عمامة، وهناك طربوش، وهذه عربة، وتلك دراجة.. وهذا عابس وذا باسم، وهذه خيعة، وذلك شارب، وثمة

مقهى، وثمة مطعم، ودكان صابون ومخزن خشب، ومحل أقمشة، فأخذية، فساعات، فجبن وزيت، وزيتون، فرائحة تفاح، فرائحة خبز فصوص سوط، فأرض الطريق، فطرف البنطلون، فوجهان، فوجوه، فوجوه، فوجوه، فوجه عجور أفندى - بدون أن يعرف اسمه طبيعاً - بظهره المحنى قليلاً، ولحيته البيضاء النامية قليلاً، وخطواته المسرعة كثيراً، وكانت هذه هي اللحظة نفسها التي اكتشف فيها سبب قرفة" (٤٢)

ونلاحظ - مع الاعتذار عن طول الاستشهاد - أن الفقرة كونت كلا عضويًا، انطلق الشارونى فيه - منذ البداية - معتمداً على حالة الأستاذ (قدرى) النفسية السيئة، ومحاولته للهروب من هذه الحالة، عن طريق متابعة ما يحدث حوله وهو سائر فى الطريق، متابعة اعتمدت، أساساً، على حاسة البصر التى يستخدمها إرادياً، حين يقرر متابعة واجهات المحال، ثم تتحول - لا إرادياً - إلى متابعة بالأذن (صوت سيوط)، والأنف (رائحة خبز ورائحة تفاح) فى تراكم يبطئ أحياناً عند استخدامه (الواو) فى العطف، ويسرع أحياناً أخرى عن استخدامه (الفاء) لكنه فى الحالين تراكم شديد الثراء بالعناصر المحيطة، شديد الكثافة، فى إسقاط لكثافة أحاسيس الشخصية الداخلية على الواقع المحيط بها.

وعلى الرغم من محاولة الأستاذ (قدرى) للذوبان داخل

خضم هذه المدركات، فإن تركيب الفقرة يوضح مدى اغترابه عنها، ومروره عليها سريعاً، غير أنه في متابعته لوجوده السائرين يكون غير مدقق فيها، حتى يقع بصره على وجه (عجور) أفندى، فيجد فيه حميمية ما، مما يجعله يرى ملامح وجهه بدقة، وكأنه رأى فيه عزاء ما لنفسه، وهو ما يتضح في التطور اللاحق حين يقف الأستاذ (قدرى) ويعبر الطريق (في تغيير واضح لخط سيرة، وخط سير تفكيره أيضاً)، حيث يتخذ قرار يعتبر حلاً لتلك المشكلة التي تسببت في نزوله الشارع في ذلك الوقت (٤٣)

هكذا ساعدت الخواص على تشريح الحدث المؤلف، وربط ما ليس بمرتبط واقعياً، إلا في عقل المؤلف، الأمر الذى ساعد على اكتمال المشهد القصصى المؤلف العادى، وتفجير طاقاته القصصية.

د. الحدث المؤلف متوازياً :-

يظهر تكنيك التوازى فى قصة "يوسف الشارونى" واحداً من أهم إنجازاته القصصية، التى تقوم بدور كبير فى مشروعه الإبداعى، هذا التوازى يعتمد على تجاوز خطين سرديين فى القصة، وهو ما يدعو "يحيى حقى" بالقصة ذات البعدين، حيث يصفها بأنها "درجة رفيعة فى فن القصة، حيث يكون للقصة الواحدة مظهران وعالمان، أحدهما معنوى باطنى،

والآخر خارجى مادي يعمل عمل الرمز « (٤٤)

والفارق بين ما دعونا (تجاوز حدثين) وبين (التوازي) ، هو أن التجاور نعى به كون الخط الواصل بين الحدثين يمثل الخط السردى الأساسى فى القصة، ويمثل تصاعد الحبكة نحو ذروتها، أما فى الشكل الثانى (التوازي) فإن الحدثين يوجدان فى خطين منفصلين، كل منهما له حيكته الخاصة، وخطة السردى المستقل، مع أن توازيهما المتقابل يمثل فى حد ذاته حبكة مزدوجة، يتلقى القارئ من خلالها قصتين منفصلتين ظاهرا، يوجد بينهما رابط يعتمد على هذا التوازي، ليكونا - فى النهاية - منظومة قصصية، يمكن لها أن تحتل خطابا قصصيا معقدا، لا يمكن أن تحتله لو كانت القصة ذات خط سردي وحيد.

ومن الواضح أن "يوسف الشارونى" يصمم بناء القصة ذات البعدين تصميما هندسيا محكما، الأمر الذى يجعل من التقابل بين هذين البعدين أمرا ذا فائدة كبيرة، حيث يعتمد على تبادل العطاء بينهما، وهو ما يتضح فى قصة (الرجل والمزرعة) حيث يؤدى هذا التقابل بين كل من المرأة، والأرض دورا كبيرا فى البناء القصصى، حتى لو كان هذا التقابل يعتمد على موتيفا تقليدية:

المرأة/ الأرض ← الخصوبة (٤٥)

فإن البناء يدخل فى حيز التجريب، حيث يوجد لكل من طرفى العلاقة الأولين خط سردي خاص مستقل، يبلغ به الاستقلال مداه، حتى أننا يمكن أن نفصل - فى القصة - الفقرات التى تتخذ من الأرض موضوعاً أساسياً، عن الفقرات التى تتخذ من المرأة موضوعاً.

وعلى الرغم من ، أو بسبب من ، هذا الانفصال يبقى البناءان منفصلين: فالرجل (بدوى أفندى) يتزوج (الست منيرة)، ويعيش فى المدينة، لكنه لا ينجب، ويتأخر حمل زوجته، ثم فى ليلة وفاة أمه، مفعماً بالحزن، يواقعها، فيزرع بذرة ابنه بعد انتظار طويل، ومشحون، وملء بالمحاولات (العلمى منها وغير العلمى). ومن ناحية أخرى، فإن (بدوى أفندى) يمتلك مع أخيه مزرعة كبيرة، كانت فى الأساس أرضاً بوراً وبعد عدة محاولات مستميتة (أيضاً) تفلح هذه الأرض وتنتج خيراً وفيراً (٤١).

وهذان هما الخطان المستقلان، المتمايزان، فى القصة، ويمكن أن نلمح مناطق الارتباط بينهما من خلال الجدول التالى.

الأرض	الزوجة
بور	عقيم
السماذ الكيماوى	الأطباء
نفى الخرافة	الخرافة (اللجوء للمشعوذين)
فساد زريعة الطماطم	فشل فى محاولات الحمل
الأخ يزرع الأرض	الأخ : شك فى أنه لقح الزوجة
الجد يقلح الأرض البور	الزوج يستكمل رجولته
الاقتراب من الأرض المثمرة	المضاجعة المثمرة
الأرض تزرع	الزوجة تحمل
الأرض تمثر	الزوجة تلد

جدول رقم (٢)

من خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى الهندسية فى التقابل بين الخططين السرديين، الأمر الذى يدعو يحيى حقى إلى أن يصرح بأن أحد هذين الخططين يؤدى دور الرمز الآخر عندما يعرف القصة ذات البعدين عند "يوسف الشارونى"، وهذا التقابل - رغم هندسيته - يتخذ سمت العشوائية، فى توزيع هذه العناصر فتأتى متداخلة حيناً، ومتتابعة حيناً آخر.

ويؤدي هذا التوازي الدور الأكبر في إدراك الحدثين المألوفين، وإدراك الأبعاد المحيطة بهما على نحو دقيق.

ولكن إذا كان (يحيى حقى) يستخدم تعبير (الرمز) في تعريفه هذا، فإننا يجب أن نضع نصب أعيننا أن الرمز الأدبي يقوم على أساس وجود "حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى، وتستقطبها.. وتؤثر فينا تأثيرا مألوفا أو غريبا، وجمع بين الذاتى والخارجى وتوحيدهما.. فحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الإنسان بالشئ، وعلاقة الفنان، بالطبيعة ويحقق الإنسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة" (٤٧). فإذا كان من الممكن فهم الرمز على هذا النحو، فإننا بالتالى يجب أن نلاحظ الأساس الاستعارى الذى يتخذه، وهو ما لا يتحقق بهذا الشكل فى تعريف يحيى حقى، ذلك لأنه فى القصة ذات البعدين يوجد طرفان متشابهان، وجوداً واقعياً فى النص، أما فى المستوى الرمزي فمن الضرورى وجود الحالات الظاهرة فى النص رمزاً لحالات (أخرى)، وكلمة (أخرى) توحى بخفاء ما لهذه الحالات عن حيز الظهور فى النص، ولو بنسبة معينة.

وأيا كان الأمر - رمزا أم غير ذلك - فإن توازي هذه الأحداث المألوفة فى قصة (الرجل والمزرعة) هو الذى يلعب - بوصفه آلية سردية - دور الرمز، رمز أكثر تعقيدا لقيم أكثر تجريدا.

فالمرأة، والأرض، فى علاقتهما كثنائية جدلية، رمز للخصوبة، وهما فى إطار هذه العلاقة، وهذا الترميز يدوران فى فلك خطاب الشارونى الرئيس: (احترام الفرد والإعلاء من قيمته)، حيث تعلو قيمة الوليد القادم، نظرا لما سبقه من محاولات حمل فاشلة، وسنوات انتظار.

والتوازى الذى يتحقق فى هذه القصة من قبيل توازى الأحداث المألوفة، وهو توازى يحدث على مستوى الواقع الخارجى، وكلا الخطين السريدين يحدث فى مدى زمنى واسع جدا - يقاس بالسنوات - ، وفى قصة أخرى مثل (حارس المرمى) يحدث التوازى بشكل آخر، حيث يكون بين أحداث مباراة كرة قدم، يقف فيها البطل حارسا لرمى فريقه من ناحية، وبين خواطره عن دوره بوصفه عائلا وحيدا لأسرته (أمه واخوته) وحارسا لها^(٤٨)، وهو ما سماه بعض النقاد "مزج المونولوج الداخلى بالوصف الخارجى"^(٤٩)، وهو ما يحدث فى قصة (آخر العنقود) أيضا، حيث نجد التوازى بين دور الابن الأخير (زيادة) فى الأسيرة، وهو دور واضح فى اسمه، وبين دوره فى مسرحيته المدرسية، عندما يلخص موقف أبيه منه فى قوله، نعم يا أبى، ها، أنذا جئت، فهل تريدنى "مرتين، مرة فى المسرحية، والآخرى عندما كان مهددا بالموت فى حادث سيارة، كان سيقع له بعد انتهاء المسرحية مباشرة"^(٥٠).

إذا كنا قد حفظنا - قليلا - على إطلاق مفهوم الرمز على ذلك التركيب المتوازي بين حدثين، أو أحداث مألوفة، فمن الممكن أن نحيل هذه الإشكالية إلى كون أحد الخطين السريين يقوم بتعميم التجربة الفردية، وإعدادها لتواصل عام مع المتلقى، استنادا إلى أنه "إذا كانت كل تجربة فردية هي تجربة فريدة، ولا يمكن إعادة إنتاجها، فإن التواصل ممكن بفضل نموذجا يهذب تجربة (الست منيرة) بطلة (الرجل والمزرعة) والعكس ممكن، وأيضاً تلعبه كرة القدم بوصفها نموذج يهذب صراع حازم - بطل (حارس المرمى) - النفسى فى سبيل أسرته ، وفى سبيل زواجه، وكذلك هو نفس الدور الذى تلعبه المسرحية فى قصة آخر العنقود) تجاه دور (زيادة) الحياتى.

هـ - الحدث المؤلف متناصا: -

مصطلح التناص Intertextualite من المصطلحات التى ظهرت حديثا، نتيجة لمحاولة التجارب الأدبية المعاصرة لهضم، وتمثل الإنجازات السابقة عليها بشكل مباشر، فى ناتج واضح لثراء التراث الأدبى، ويعنى مصطلح (التناص) وجود "علاقة حُضور متزامن لنصين أو أكثر داخل إطار نصى واحد، سواء حرفيا وتنصيصيا، أو بالإشارة كما فى الاستشهاد والتضمين" (٥٢) وهو تكنيك كان "يوسف الشارونى" رائدا فى إدخاله بصورة صريحة إلى مجال القصة القصيرة.

وقد رأينا فيما سبق كيف أن الشارونى قد استخدم الحدث المؤلف مشرحا فى قصتى (مصرع عباس الحلو)، و (زبطة صانع العاهات)، محاولا تحقيق "الاستفادة من التراث السردى من أجل إبداع أنواع سردية جديدة" (٥٣) حيث استفاد من رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، وعلى الرغم من تحقق هذه الاستفادة فى هاتين القصتين بالذات، فإن الإشكالية التى ثارت حولهما تؤكد أنهما من النوع التجريبى، حيث ادعى البعض أنهما تعتمدان على "التحليل الفكرى الصحيح.. لكنه مجرد تحليل وليس بقصة، ذلك أنه لم يتم حدث مقتل الحلو" (٥٤) فى موضع آخر توصف القصتان بأنهما مجرد مقال أو بحث تحليلى لا أكثر ولا أقل. (٥٥) وهذه إدعاءات مردود عليها بما أشرنا إليه سابقا من فعل الشارونى فى تحليل الحدث المؤلف فى القصتين.

ولكن ما يعنينا هنا أن هذا الحدث المؤلف، وهو حدث متناص فى المقام الأول، حتى إن كانت القصتان تعتمدان فى الأساس على تناص الشخصيات الرئيسة فيها (عباس الحلو وزبطة)، وهو حدث يحدث داخل الفضاء النصى لرواية (زقاق المدق) لكنه خارج الفضاء النصى لكل من القصتين. ذلك لأن كلا من القصتين يبدأ بعد وقوع هذا الحدث ويبدو ناجما مباشرا عنه. وربما يكون هذا هو الوجه الأمثل لتنمية هذا الحدث (فى رد

مباشر على ما ذكره أحمد عطية سلفا). ذلك لأن وجود الحدث خارج الفضاء النصي للقصة هو ما أتاح للشاروني استخدام "التكنيك الذي يعتمد على السرد والتحليل واصطياد الأدلة، الصادر عن عقل قضائي يستخدم التركيز والمباشرة، والمنطق القضائي" (٥٦). استخداما يجعل من نصه الجديد كونا دلاليا مصغرا، حيث يستخدم وجهة نظره تجاه الرواية في "صنع مسار يخلق سياقاً جديداً يقود إلى فهم جديد وخاص للحياة" (٥٧)، أو - بالأحرى - فهم خاص للرواية، وهو الأمر الذي يجعل من كلا النصين طرفاً في علاقة تبادل منفعة مع الآخر نظراً للشهرة الواسعة التي حظيت بها رواية نجيب محفوظ.

لكن التناص في الحدث المألوف يظهر في قصص أخرى ليوسف الشاروني بصورة أكثر وضوحاً، ولنمثل على ذلك بقصتي (سياحة البطل)، و (الضحك حتى البكاء).

ففي قصة (سياحة البطل) يتناص الحدث الأساسي في القصة وهو البحث عن مسكن مع أحداث رواية (سياحة الحاج) التي كتبها "جون بانيان" في القرن السابع عشر (٥٨).

ويبدو الفارق واضحاً بين نمطي التناص في التجريبتين، حيث يعتمد النمط الأول على تشريح عنصر من عناصر النص، الذي يتناص معه (زينة، وعباس الحلو)، أما النمط الثاني فيعتمد كلياً على نقل الفكرة الأساسية للرواية من مجالها إلى

مجال آخر.

وهو ما نجده فى قصة (سياحة البطل)، حيث نقل فكرة البحث من المجال الميتافيزيقى حيث بحث المؤمن عن جنته (فى سياحة الحاج) ومكابداته، ومغامراته فى سبيل الوصول إليها. وقد نقل الشارونى هذه الفكرة إلى المجال الواقعى، المعاصر حيث تتبع مغامرات البطل المعاصر فى سبيل حصوله على أساسيات حياته (العمل، سكن، والزواج).

وتؤدى أسماء الشخصيات دورا مهما بصدد هذا التقابل بين فكرتى النصين، فبطل "جون بانيان" هو الإنسان المؤمن، وبطل "يوسف الشارونى" اسمه (مؤمن عبد السلام عيد) (لاحظ أنه ذكر لنا اسمه ثلاثيا)، وهو يخرج للبحث عن شقة صباح كل جمعة، وكأنه يؤدى واجبا دينيا، كما أن الوسيط بينه وبين صاحب العمارة اسمه (يونس). فالشارونى "يختار أسماءه عامدا.. ونحن نعلم أن يونس نبى من الأنبياء.. وسياحة البطل هى سياحة المسيح ومحاربه الخطايا التى كانت تتجسد له. لكن يوسف الشارونى نقل المعركة من السماء إلى الأرض" (٥٩). ففى هذا العنصر أصبح لأصحاب العمارات هبة كبيرة وجب معها التوسل إليهم بوسطاء (سماسرة) يقومون بدور الأنبياء والأولياء.

ويبدو التداخل بين القصة ورواية بانيان واضحا، خاصة إذا

اعتمدنا على تصريح "يوسف الشارونى" فى هذا الصدد، وهو ما يؤكد وعيه بهذا التناص، وإدراكه لدوره فيه (١٠)، لكنه تداخل لا يسير إلى آخر مدى فى القصة. ومن هنا يظهر الفارق. فإن كان بطل بانيان يصل فى النهاية إلى هدفه/ المدينة السماوية، فإن مؤمن عبد السلام بطل "يوسف الشارونى" لا يصل إلى هدفه/ المسكن، وعلى الرغم من ذلك، فإنه يظل يبحث حتى نهاية القصة، لأنه ليس أمامه أى اختيار آخر، وهنا تبرز المفارقة بين النصين، وهى مفارقة تعمل عملا كبيرا فى إيصال خطاب الشارونى، وتوضيح رؤيته الخاصة لأزمة الإنسان المعاصر، وقهر الجموع له.

غير أن الميزة الأساسية فى قصة (سياحة البطل) أنها - وإن اعتمدت على قصة أخرى فى تكوينها - تضاء للمتلقى من تلقاء ذاتها، ولا يظهر اعتمادها على رواية بانيان، كما أن هذا الاعتماد لا يؤثر فى القصة، أو فى المتلى أثناء تلقيه لها. أما الشكل الأكثر تجديدا من أشكال التناص المستخدمة لدى "يوسف الشارونى" هو اعتماد القصة على مجموعة من قصصه السابقة، وهو ما ظهر فى قصة (الضحك حتى البكاء) (١١).

فى هذه القصة يتناص الشارونى مع نفسه، فى قصص (سرقة بالطابق السادس)، و (دفاع منتصف الليل)، و (اعترافات

ضيق الخلق والمثانة). و (المقرف المضحك أو قصة حياة مؤخرة). تناسبا يأخذ من الأحداث الرئيسية فى كل من هذه القصص نقاط انطلاق متعددة له فى النص الأخير (المضحك حتى البكاء). وهو يجعل هذه الأحداث أجزاء من تاريخ حياة بطلها. حتى لتكون كل قصة من هذه القصص جزءا حيويًا فى القصة الجديدة. ولتصبح هذه القصة بحالتها الغربية هذه ملخصا لتاريخ الإنسان المصرى فى القرن العشرين. هذه الحالة التى تعتمد أساسا على انقلاب القيم والموازين، بوصفه ناجماً للإسراف فيها (يضحك وهو سائر فى جنازة) فى أول القصة ويبكى فى آخرها لمجرد تذكره لبعض الذكريات.

على أن "يوسف الشارونى" يقسم القصة إلى أجزاء، وكل جزء يحمل عنوانا. وكل جزء يتناسب مع قصة بعينها.

فقرة (اللوحة) يتحدث فيها البطل عن محاولته لرسم صورة محبوبته. وهى التيمة التى كان قد سبق أن استخدمها شعرا فى "المساء الأخير" فى دليل مستحدث على شدة انعزال البطل. حين يفاجأ بأنه لم يرسم صورتها بل رسم صورته هو (١٢) فى تنام واضح لحالة البطل الأول.

وفقرة (اللوحة) يتضح فيها وجود الحدث الأساسى (المألوف أيضاً) فى قصة (دفاع منتصف الليل). فالبطل يشتري لوحة كى يغتسل. نظرا لما يحمله الاغتسال من أهمية. لكنه يفاجأ

بأنه مطارد، ربما بسبب من هذا. وهكذا ففى فقرتى (مئانتى)، و (مؤخرتى) تتناص القصص مع (ضيق الخلق والمثانة)، و (المقرف المضحك)، والواضح أن يوسف الشارونى يلخص القصتين تلخيصاً سريعاً، أو - على الأقل - يقف عند أهم أحداث القصتين^(١٣).

وما يهمنا أن الشارونى قد جمع كل هذه الأحداث التى استخدمها فى قصصه من قبل لكى يرسم شخصية الإنسان المصرى المعاصر وهى شخصية مطحونة من جراء تسلط المجموع عليها، من ناحية، وهى من ناحية أخرى شخصية مليئة بالسلبيات نظراً لما طرأ عليها من اختلال قيمى يحاول أن يرصده - بحكمة - فى قصته الأخيرة.

وهو فى كل هذه الحالات يحاول أن يصنع مجالاً جديداً من قواعد الإحالة^(١٤) لقصته، حيث يصبح المجال هنا هو قصصه السابقة، أو نماذجها التى رسمها من قبل، لا الواقع الذى يحاول معالجته، وفى هذا ملمح تجريبى يمكن أن نشهد بريادة "يوسف الشارونى" فيه ريادة أصيلة.

*** ثانياً: أحداث لا تصلح للقص (من وجهة النظر التقليدية)**

ذكرنا فى بداية الفصل كيف أن للحدث القصصى سمات عدها التقليديون أساسية، ويجب توافرها فيه، لكى يكون

يمكننا استخدامه في نص سردي. ورأينا كيف كان الكاتب يعتبر نفسه - على أساس أنه المثقف الواعي - قائما بحق الادعاء الاجتماعي^(١٥). هذا الحق الذي رأى الكاتب التقليدي فيه مسوغا لعدم استخدامه لأحداث تخرج عن إمكانية الإيهام بواقعيته. هذه من ناحية، ومن ناحية أخرى، رأى فيه مسوغا لرفضه أي حدث يمكن أن يصدم الذوق الاجتماعي.

من هنا كان لاستخدام الشاروني مثل هذه الأحداث، في وقت مبكر، دلالة على تجريبية "يوسف الشاروني" كسمة أصيلة وأساسية في قصصه. هذه - بالطبع - إلى جانب استخدامه لنوعية الأحداث المقبولة تقليديا، ولكن بشكل جديد.

كما رأينا كيف فجر في الأحداث المألوفة والمنطفئة قابليتها للقص على الرغم من أن كتاب القصة - في ذلك الوقت - اعتبروها أحداثا لا تصلح للقص.

ويبقى إنجاز الشاروني الأهم في بنائه للقصة على أساس من أحداث تصدم الذوق الاجتماعي، معتمدا في ذلك على تفجير العناصر الجمالية في الشيء المعداد قبيحا، ويتضح ذلك في عدة قصص تعد من أهم إنجازات الشاروني الإبداعية، حيث يحاول اختزال تاريخ كامل لإنسان ما، في تاريخ عضو من أعضاء جسده. وعلى مستوى آخر فإن هذا التاريخ يعد معادلا

موضوعيا لتاريخ آخر كوني. وهما (التاريخان) يسيران متوازيين حيناً، ومتلاحمين حيناً آخر، في تكوين يوحى بأهمية العناصر المهمة، والمهمشة في تاريخ البشرية. إنها كتابة عكسية للتاريخ، تعتمد إلى انتهاك أهم أسس كتابة التاريخ، في محاولة التركيز على العناصر الصادمة للذوق العام، وبمعنى أدق، القبيحة.

يحاول "يوسف الشاروني" - إذن - إدراك الجمال في الكيان القبيح، وبمعنى أدق، - يحاول التركيز على جماليات القبح، وهي فكرة بدأت في الظهور "منذ تخلي الشعراء عن التأمل الطويل في القمر والبحيرات.. ووجهوا طاقاتهم إلى داخل النفس البشرية، في محاولة لتفجير همومها، وإلى الواقع المحيط الذي كانت تنبت فيه أزهار للشر عند بودلين ويتجسد فيه الشعر عند جاك بريفير في دهان المصانع ورائحة المناجم ومداخل الحارات الضيقة" (١١).

لم يكن تصدى الشاروني لمثل هذه الفكرة من قبيل المغامرة بقول المغاير فقط، لكنه جاء مسائرا لفكرة أدبية عالمية، ومن ناحية أخرى، فقد حاول، عن طريق هذه الفكرة، الوصول إلى أعماق المجتمع الذي يكتب عنه/ يحاكيه، من أوعر أبواب الدخول إليه، أو من أشد هذه الأبواب رفضاً من قبل الأدباء والفنانين، الذين رفضوا أي تعرض للقبح، على أساس أن

الإبداع لا يتعرض إلا للجمال الخاص. الجمال المطلق.

ويمكن أن نرى أمثلة لذلك في قصص للشاروني مثل: "اعترافات ضيق الخلق والمثانة". "المقرف المضحك أو تاريخ حياة مؤخرة" ففي "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" يبدو الحدث الأساسي هو قتل الشاويش عرفة عبده زيدان على يد البطل، لكن عند القراءة المتأنية للنص يتضح أن هذا الحدث، وإن كان هو الأكثر تألقاً، لم يكن إلا نتيجة لحدث آخر هو الذي انفلت مراوغاً إلى كل أجزاء القصة، ألا وهو (التبول)، أو بالأحرى (حصر التبول ومنعه)، وهو الحدث الذي تنتج عنه معظم أحداث القصة، لأنه يسبب حالة مزاجية، وانفعالية للبطل، تعد هي المحرك الأساسي لكل أحداث القصة، التي تظهر في شكل مونولوج استرجاعي سردي طويل، يوضح أثر هذا الحدث في انفعالات البطل، الذي يدفعنا الشاروني إلى الجزم بوجوده العام في شخصيات كل أفراد المجتمع، عن طريق ملاحظة اسمه: فلان بن علان بن ترتان، والأكثر من ذلك، أنه يوضح أثر هذا الحدث على وجهة نظر البطل في كثير من عناصر الحضارة العصرية التي يعيشها.

إن "يوسف الشاروني" يحاول - إذن - النفاذ إلى عمق عناصر هذه الحضارة، عن طريق كشف عورتها، بوصف تاريخ دورات المياه منذ العصور الوسطى (في وصف المقامة

للكنيف). مشيرا إلى أن العرب القدماء قد أدركوا كنه الحضارة الحقيقية، التي تحترم حق الإنسان في إخراج فضلاته، مستريح النفس والبدن. ويتتبع هذا التاريخ وصولاً إلى تدنى حالة دورات المياه العمومية، بل وإزالتها، (في إشارة مضادة لسابقتها). وذلك كله في مقابلة وصف مثيرات هذه الدورات في الدول الأوربية.

وعلى مستوى آخر يصبح ضيق المثانة، أو حصر التبول مدخلا أساسيا للدخول إلى عالم الشخصية في هذه القصة. فهذا الضيق يعد هو المفسر لأفعال البطل وإنفعالاته، أو على الأقل هو المفسر المساعد، إذا أخذنا في الاعتبار عاملين آخرين يؤثران في وجود الأحداث على مسرح النص. هذان العاملان هما.

(١) علاقة البطل بالسلطة، متمثلة في رجل الشرطة.

(٢) علاقة البطل بأمه.

أولاً: علاقة البطل بالسلطة؛

تبدو هذه السلطة في ثلاث صور الأولى هي: العسكري، أبو صديق البطل، الذي شج البطل رأسه في الطفولة، والثانية هي: المأمور أبو عايده، الفتاة التي أحبها، وخاف أن يصارحها بحبه، والصورة الثالثة هي: الشاويش عرفة عبده زيدان الذي قتله البطل بعد أن حاول أن يغازل زوجته.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن السلطة مزدوجة في كل الحالات، ذلك لأن رجل الشرطة لا يظهر فقط بمظهره الرسمي، وإنما تتجاوز مع هذه الصفة صفة أخرى، فهو في الحالة الأولى يملك العقاب المزدوج، لأنه أبو الصديق الذي شج البطل رأسه، وفي الحالة الثانية يملك المنح، لأنه أبو الفتاة الوحيدة التي أحبها، وفي الحالة الثالثة يملك التغاضي، لأنه زوج المرأة التي يغازلها البطل، وهي أضعف الحالات.

وفي تتبع علاقة البطل بالسلطة على مدار النص، وعلى أساس من أهمية "ضيق المثانة"، يتضح لنا انتفاء الندية من هذه العلاقة، فهذا البطل يصيبه الفزع المزمّن من الشرطة بعد أن يشج "غير عامد بالطبع" رأس صديقه ابن العسكري، هذا الفزع الذي يؤثر على أحلامه لتصبح كوابيس متزامنة مع تبوله، غير أنه يصل في فترة المراهقة إلى حالة من حالات التصالح مع أزمته، حين يحب عابدة، لكنه سرعان ما يشعر بالرهبة منها. بعد أن يعرف أنها ابنة المأمور، ويبدو هذا التصالح ظاهرياً، إلا أنه سرعان ما تتكشف عنه أزمة إنفعالية أخرى، حين يكتشف البطل في نفسه قوة جسمانية كبيرة، وطبقة عالية في صوته - ربما فرح بهما - في وجه من أوجه تفريغ القهر السلطوي في مقهور أضعف منه، ثم تظهر ذروة هذه العلاقة عندما يتجاوز البطل في

السكن - مضطرا بالطبع - مع الشاويش عرفه. فيظهر له الشاويش إنسانا عاديا. بل قد يبدو أقل من العادي لأنه لم ينجب، مما يعطيه الشجاعة فيحاول أن يتسلل إليه من وراء، حين يحول مغازلة زوجته، وهي محاولة تبدو غير أصيلة باعتراف البطل، لأنه لم يحب غير عابدة. فهي إذا محاولة استغلال ما يراه هو نقطة ضعف في الشاويش، أضف إلى ذلك أن هذه المحاولة التي كانت شبة مقبولة من قبل هذه الزوجة، سرعان ما تتحول إلى علاقة نزاع على دورة المياه، وهو النزاع الذي ينتج عنه نزاع آخر مع الشاويش عرفه، ينتهي بقتله.

هكذا تظهر في القصة عناصر علاقة البطل بمثانته، دورة المياه من ناحية، وعلاقته بالشرطة من ناحية أخرى. في حوارية بين هاتين العلاقتين تعد تعبيرا من بعض الزوايا عن الأزمة الكامنة بين الاقتصاد والثقافة والنظم العسكرية حول حق التنفيس في مجتمعاتنا» (١٧).

ثانيا: علاقة البطل بأمة؛

ويمكن أن نلاحظ دلالة "حصر التبول" في إطار من علاقة البطل بأمه، ذلك لأنه في البداية يكون طفلا مثاليا، بالنسبة للمحيطين به، لأنه يستطيع أن يتحكم في تبوله، إلا أن أمه تنجب له أخا، عندما يكون هو في سن الرابعة، فتظهر حالة

التبول اللاإرادي أثناء النوم، الأمر الذي يفسره أحد أصدقاء الأسرة بأنه إشارة إلى أنه مازال في حاجة إلى رعاية أمه، وهو التفسير الذي يلتصق بذهن البطل منذ طفولته، ليردده أثناء حبسه، بعد قتله للشاويش عرقه.

من ناحية أخرى يبدأ البطل في تعمد الإنفعال حين يثور - بإرادته هذه المرة - على أمه، حين يظهر له أنها تفرض عليه وصاية ما، عندما ترفض أن يتم تعليمه في القاهرة. وتبدو ثورته رد فعل على صراخها فيه، وتهديدها له، لكنه يعمد إلى إطالة رد الفعل هذا، وتدعيمه بحركات وإشارات - بدت له مسرحية - لكن هذه الثورة التي كانت - في الأساس - شكلا من أشكال رفضه للقهر سرعان ما تهدأ، لأنه لا يستطيع تطويرها، وقوفا عند حد الصراخ والإشارة.

إن علاقة البطل بأمه تضيء لنا جوانب من هذا النص، وتثير في الوقت ذاته إشكالية تظهر في قصص أخرى للشاروني، حين يتساءل موجود عبد الموجود، بعد ما يسأله أحد تلاميذه ذلك السؤال الذي يثير داخله حزنا ما، هذا السؤال هو "الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟" وهو السؤال الذي يجيب عليه أحد المفتشين قائلًا إنه "دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها" (١٨).

وهي الإشكالية التي تنطبق على حالة بطل "ضيق الخلق

والمثانة“ فتبوله اللاإرادى، ومحاولته لحصر هذا التبول كانا فى بدايتهما حنينا إلى رعاية الأم، وتعبيرا عن رغبته الدائمة فى هذه الرعاية، إلا أنه لم يستطع أن يوقف آثار هذا الحنين، فكان ضيق مثانته الخلقى، مع افتراض أن مثانته قد توقفت عن النمو عند ميلاد أخيه فى ناتج آخر لهذا الحنين، مما أدى به فى النهاية إلى ارتكابه جريمة قتل بسبب هذا الناتج:

إن الصدمة التى تسببها مثل هذه القصة للذوق الاجتماعى لا تعادل فى أهميتها ما أنجزته من صدمة أدت إلى خلخلة السائد فى المعالجة السرديّة، كما أنها لا تعادل ذلك الكم الهائل من عناصر النقد الذاتى لهذا الذوق الاجتماعى الناتج عن حضارة ”تجعل من النعمة نقمة“ ولا تحترم حق الإنسان فى التعبير عن نفسه، أو التنفيس عن جسده.

وكعاداته يخلق يوسف الشارونى من مثل هذه الأشياء هما عاما، ودعوة تتخذ شكلا اجتماعيا سياسيا، حين يدعو إلى تكوين ”رابطة ضيقى وضيقات المثانة“ ساردا الأسباب التى أدت إلى أهمية وجود مثل هذه الرابطة، وهى أسباب جمالية أساسا، تتعلق بجمال المدينة التى يعيش فيها، يبدو ذلك فى حواش:

” - أزالوا دورات المياه من مدينتى

- لتصبح أكثر جمالا

- فأصبحت أكثر قبحا» (٦٩)

ويربط الشارونى هذه الدعوة بمدى احترام الحضارة لحرية الفرد، وهو الأمر الذى يظهر فى أهداف هذه الرابطة، والتي منها التأريخ لدورات الحياة العمومية، وعمل خرائط توضيحية لها فى كل مدن العالم، ليسهل على الفرد العثور عليها.

كما يوضح الشارونى أهمية احترام الإخراج، والإعلاء من قيمته فى تأكيده على القول المأثور "لا فتوى لقاض محصور"، وتأكيدا على أهمية هذه العملية فى وصول الفرد إلى حالة من التصالح مع من حوله، الأمر الذى يطوره الشارونى فى نهاية القصة بقوله للمحقق "فى قول مشهور لرجل مغمور أن المحصور - يا سيدى - كالمحصر. شخص معذور" (٧٠)

انتقادات هذه النوع من الأحداث:

كانت معظم الانتقادات الموجهة إلى هذا النوع من القصص التى تستعمل الأحداث الصادمة للذوق العام، تدخل إليها من هذا الباب، حيث يتساءل أحد النقاد "كيف يستطيع نص أن يتألق ويسمو - حتى لو كان كاتبه يوسف الشارونى أحد شيوخ القصة العربية - عندما تكون المثانة هى بطله وركيزته" (٧١). ولا يضع هذا الناقد فى ذهنه أن هذه المثانة - التى يعدها من عناصر سقوط النص - هى السبب الأهم فى تألق النص، من حيث صدمتها المفاجئة لذوق المتلقى تلك

الصدمة التى أسبغت حالة من (القرف الفنى) - إن جاز لنا هذا التعبير - على المتلقى. أضف إلى ذلك أن علاقة المثانة بباقي عناصر النص قد أضفت نوعاً من الحميمية بين النص والمتلقى، وهى حميمية من نوع جديد، لم يألفه المتلقى من قبل، حيث مناقشة أمر يعدّه المتلقى من أجل خصوصياته فى صورة تهدم هذه الخصوصية ليحولها إلى مسألة عامة، وهو ما يجعل هذا المتلقى يتقبل - بشكل ما - استعراض القصة " فى بناء قصصى لأزمة الحضارة، وأزمة الطبقة المتوسطة التى تحاول دائماً إخفاء الحقيقة المؤلمة بكثير من الخداع والذواق" (٧٢) وجعلته يتقبل أن ينزع الشارونى هذا الذواق ويكشف تلك الخدع كما أن التفاصيل (المقرفة) عن التبول ودورات المياه، التى يأخذها العطرونى على القصة، متهما إياها بإخراج المتلقى من النص، تعد من العناصر التى تسبغ ألفة جمالية مع هذا الحدث الصادم للذوق، حيث الوصف البالغ الدقة لفعل شديد الخصوصية (التبول)، الذى - رغم خصوصيته - يحدث للفرد الواحد يومياً، وربما عدة مرات فى اليوم، وهو وصف جمالى على الرغم من أن مادته الخام غير جميلة بالمرة - فإن تراكب هذه التفاصيل هو الجمل الحقيقى لها، بل نبعد عن ذلك زاعمين أنه وصف دقيق، وهو بدفته تلك يقترب من حد ينسى معه المتلقى موضوعه المقرف ذلك يقول:

”أفرغ مئانتى مسلطا تيار مائها الدافئ الملحي ينبثق مزهوا
فى ثقة فله طريق، وله هدف، لينثال متدفقا، مندفعاً، مجدولاً،
فى شبه قوس يبرق تحت أشعة شمس خريفية واهنة، متألئاً
بألوان الطيف، ليعود مرتطمًا بالأرض الترابية فى نشيش
مكتوم...” إلى آخر هذه الفقرة (٧٣).

هكذا يجبر الشارونى قارئه على إعمال كل حواسه فى
متابعة هذا الوصف باندهاش، فيتساءل: كيف أنه لم ير فى
هذا الحدث - الذى يحدث له بصفة مستمرة، والذى لا يحب أن
يحدثه أحد عنه - كل هذه الجمالية من قبل.

ونستطيع أن نلاحظ مثل هذه الصدمة للذوق الاجتماعى
فى قصص أخرى للشارونى مثل قصة (المقرف المضحك أو
تاريخ حياة مؤخرة) حيث تظهر الثنائية نفسها، حين يتتبع
الشارونى تاريخ حضارة القرن العشرين، من خلال تتبعه لتاريخ
حياة مؤخرة أحد أفراد هذا القرن، رابطًا التاريخين بعنصر الورق
”ورق التواليت“ الذى تؤثر فيه الأحداث العالمية بشكل واضح،
حين يرتفع سعره نتيجة للأزمات الاقتصادية أثناء الحروب، الأمر
الذى يجعل البطل (يأء) يعتمد على أوراق المصلحة التى يعمل
بها، ثم أوراق الجرائد التى يقرأها قبل أن يستخدمها، فتكون
وسيلة هامة لربطه بما يحدث من حوله.

وفى قصتى (الزحام) و (لحاحات من حياة موجود عبد الموجود)

يظهر جماع المحارم حدثا صادما للذوق العام. بوصفه المحرك الأساسي للأحداث في كلتا القصتين، وسوف نعود إليهما عند مناقشتنا للشخصية في قصص الشارونى.

هكذا يمكن أن نقرر أن يوسف الشارونى قد بلغ حدا من النجاح فى استخدام أحداث رفضها القصاصون قبله، على اعتبار أنها لا تصلح للقص الفنى، بحجة أنها أحداث صادمة للذوق الاجتماعى، بل إنه قد تعمد استخدام هذه الصدمة كى ينبه القارئ إلى المناطق القبيحة فى حضارته التى يفاخر بها، معتمدا فى ذلك على تفجير جمالية ما فى هذه العناصر القبيحة، وهى جمالية - كما رأينا - ناتجة عن تراكم التفاصيل، وعن محاولة تصوير لهذه الأحداث تقترب من دائرة الرومانسية، كما أنها ناتجة عن علاقة هذه العناصر القبيحة بباقى عناصر القص، وهى علاقة تبدو مبتورة إذا لم يؤخذ فى الاعتبار علاقتها بمفردات الحضارة الحديثة، فى إبراز واضح للخطاب الذى يؤكد الشارونى فى كل أعماله، والذى يتمثل فى : أهمية الفرد فى مقابل الجماعة، وأهمية احترام حرية هذا الفرد، وألا تجور على هذه الحرية قيود الجماعة.

ثالثا: اللاحداث:

إذا كنا قد قررنا فيما سبق أن للحدث دوره الأساسى فى التكوين السردى، فإننا يجب أن نناقش مصطلح (اللاحداث)

على أساس من هذا التقرير.

يبدو في البداية أنه من الضروري الإقرار بأن كلمة (اللاحدث) لا تعنى بالضرورة نفي وجود الحدث في النص السردي، وإنما هي تعنى ببساطة انتفاء صفة أو صفات من الحدث الذي يعد أساسياً في هذا النص، إنها مسألة تحويل مسار تخضع لها أسس البناء الحدثي في النص السردي حين تتحول من ديناميتها المستمرة على مدار بنائها، إلى استاتيكية تحوى في داخلها عناصر دينامية غير واضحة، ذلك الوضوح التام وعلى ذلك "يخطئ من يدعى بأنه لا شيء يحدث في الرواية الجديدة، فكما أنه من الضروري ألا ننتهى إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة و بحجة أن البطل التقليدي قد اختفى، لا يجب أيضاً أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية، والمحاولات الساذجة لمحو الحدث والعاطفة والمغامرة" (٧٤)

إن حل الإشكال يكمن في اختفاء الحدث بشكله التقليدي، المتسلسل في الزمن والمتصاعد نحو الذروة، ليحل محله شكل أكثر ثباتاً، على المستوى البنائي، وهي إشكالية تقترن بتغير سمات البطل في النص السردي، ذلك التغير الذي جعله يتخذ اسماً جديداً كذلك، وهو (اللابطل).

كلمة (لا) في التركيبين إذن ليست نافية لوجود كلى، بل دالة على هذا الوجود، مشيرة إلى تغير ما قد طرأ على

المستوى التركيبى لهذا الوجود.

ويمكن أن نمثل لذلك بمشهد قصصى يقوم فيه البطل بفعل واحد، هو تأمل مشهد من الطبيعة أمامه، سيبدو ظاهريا أن هذا الشخص لا يفعل شيئا أو هو واقف أمام هذا المشهد فقط، إذن لا حدث هنالك، لكن السرد يأبى ذلك، ويبدأ فى إيراد الخوافز المكونة لهذا الحدث ليصبح بالتالى حدثاً قصصيا ثريا، ومعظم هذه الخوافز تدور داخل نفس البطل.

سيكون إذن هناك حدث يحدث، ويمكن أن يسرد أيضاً، هذا الحدث يتخذ مظهرا سكونيا، إلا أنه فى طبيعته حركى، ومن ناحية أخرى فإن هذا الحدث - الذى يبدو سكونيا - قد يكون حدثا فارقا على مستوى خط السرد، وتصاعده، وبذلك يؤدى هذا الحدث دورا حركيا على عدة مستويات فى النص.

هذا هو اللاحداثى، الذى أسهم بهذه السمات فى تكوين ما يسمى بالنزوع الحداثى فى القصة، حيث يشغل القاص بتفاصيل معينة تضيق الوصف إلى كثافة ذهنية، وكأن القصة عملية عقلنة للنظر، يتسريل خيوطها فيض الشعور الإنسانى الذى يعول عليه القاص كثيرا فى محاوره كائناته“
(٧٥)

فالتشريح العقلى للحدث يؤدى، بشكل واضح، إلى صيرورة هذه الحدث فى حده ذاته كونا دلاليا يتحرك فى فضاءاته

شخصيات القصة. وإن بدا ظاهرياً أن الحدث هو الذى يتحرك داخل الشخصية. باعتباره حدثاً عقلياً فى المقام الأول.

وأياً كان الأمر فإن الإنجاز الحقيقى لمثل هذا النوع من الأحداث يبدو فى تعاون الشكل والمضمون على إبراز وتجسيد اللحظة المنفصلة التى تزخر بها حياتنا، والمتناولة لوعى الإنسان الحاضر لحاضره فى حياته العادية الواقعية» (٧٦). غير أنه من الضرورى الإلماح إلى أهمية عنصر التجانس، الذى يخلق اتزاناً للنص السردى المعتمد على مثل هذه الأحداث، وهو اتزان قائم على مبدأ عضوية العناصر المكونة لهذا المشهد اللاحدى، وعضوية هذا المشهد بالنسبة للقصة كلها، بحيث تصبح القصة غير قابلة للتجزئ أساساً، إلا إذا كان من الممكن تجزئ الوعى الحاضر لهذا المشهد، فى لحظة حضوره، إلى أجزاء (٧٧).

يعتمد مشهد اللاحدث - إذن - على الوعى شبه الكامل بالتفاصيل الدقيقة لما يدور فيه، وتبدو هذه التفاصيل، فى وصفها كالمعادل الموضوعى للسرد الغائب عن هذا المشهد، وهو فن، يمكن أن نقر بأن الشارونى قد نجح فيه حين "استطاع من خلال تفاصيل دقيقة للأحداث، تبدو غير واقعية، أن يمزق الستار القائم بين العالمين الواقعى، واللاواقعى، وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز" (٧٨).

حيث أصبحت تلك التفاصيل تمثل فى حد ذاتها بنى حدثية جزئية، تتراص فيما بينها كما أصبحت "الدلالة التى توحى بها البنية الجزئية هى ما توحى بها البنية الشمولية للقصة" (٧٩).

يبدو خطاب (اللاحدث) فى القصة القصيرة، عند يوسف الشارونى، خطاب وعى أساسا، وعى الإنسان بلحظته، ووعيه بأزمته الخائفة التى يعيشها بسبب منجزات الحضارة الحديثة التى قضت على فرديته، ووعيه كذلك بتيهه وسط المجموع. ولعل يوسف الشارونى من أوائل القصاصين العرب الذين جربوا كتابة القصة القصيرة على غير أساس حدثى، وبمعنى أدق، فهو من أوائل الذين جربوا كتابة ما يمكن أن نطلق عليه اسم "اللاقصة"، على أساس انتفاء السمات التقليدية للقصة، وخاصة فى أوضح عناصرها، وهو الحدث. وفى هذا الإطار يمكن أن نلاحظ التكوينات التالية فى القصص والمشاهد، التى لا تحوى حدثا بالمعنى التقليدى عند يوسف الشارونى وهى:

أ - الاعتماد على حدث خارج الفضاء النصى للقصة:

تلقى قصة يوسف الشارونى بحدث واحد فى بنيتها السردية، ويكون هذا الحدث فى الظاهر هو الحدث الأساسى، غير أننا نجد القصة نفسها تخلو من حدث حقيقى، بمعنى أن

المحرك الأساسي لخط سير القصة يكون وصف نتائج هذا الحدث، وهو وصف يوقف حركة الزمن، معتمداً على تنويع وجهات النظر إلى هذه النواتج. وبذلك نجد أن الحدث يكون خارجاً عن الفضاء النصي (الزمني والمكاني) للقصة، تاركاً المجال كله لعمل هذه النواتج. وهو ما يمكن أن نلاحظه في قصص مثل (هزيان) و (العشاق الخمسة). ومن ناحية أخرى نجد الخط الأساسي في القصة، الذي يعتمد على هذا الحدث الواقع خارج فضائها. نجد متداخلاً مع خط آخر يبدو أكثر عمومية؛ كما في قصص (نشرة الأخبار) و (العشاق الخمسة) التي يكون الحدث فيها ماضوياً (أي إنه قد حدث قبل أن تبدأ القصة). وتكون مشاهد القصة عبارة عن ناتج له، حيث يبدو موت حامد، الصديق الخامس، الشاعر، هو المحرك الأساسي للقصة، على الرغم من أن القصة لا تبدأ إلا بحلول الراوى محله، ليكون هو خامس الأصدقاء، وبدئه في وصف حال هؤلاء العشاق وصفاً يمكن أن نعتبره سكونياً، لأنه يهتم بالتركيز على وصف هذه الحال دون الاهتمام برصد حركة التغيرات التي تطرأ عليهم.

من ناحية أخرى فإن هذا الوصف يقترب بفقرات تتخلله، بحيث تكون المادة الأساسية لهذه الفقرات مستقاة من اللحظة التاريخية التي يعيشونها، هذه الفقرات هي ما تمنح

القصة بعدها العام. ويصرح الشارونى قائلا: "إن الأساس الذى تبنى عليه المعالجة الدرامية فى قصصى هو تخطيط الفواصل بين الشخصى والعام . بحيث أن الحدث الشخصى يتسلسل زمنيا، بينما الحدث العام يتسع مكانيا ويكون خلفية وبيئة للحدث الشخصى" (٨٠).

وهو أساسا يتضح بالفعل فى قصة مثل (العشاق الخمسة)، بما نراه من تضفير واضح بين الحالة النفسية لأبطال القصة، والحالة الحضارية (السياسية والتاريخية) التى تظهر خلفية لحالتهم النفسية هذه، حيث تظهر القصة كأنها تصوير لحالة الشباب المصرى المثقف قبل الثورة، وخلو النص من الحدث أو التوتر أضفى عليه حالة ركود أرادها القاص لتنقل إيحائيا صورة شباب بلا قضية، شباب ينتظر فقط" (٨١)، وهذا الانتظار هو ما يؤكد الأساس الدرامى الذى تحدث عنه الشارونى، إنه انتظار يعكس تبلور أزمة الفرد المعاصر فى أن شيئا لا يحدث، وأن الوضع الراهن هو الوضع الدائم، فلا أمل - إذن - فى الخلاص من هذه الأزمة. الأمر الذى يجعل أبطال القصة يجترون حكاية موت حامد أكثر من مرة. على أمل إيجاد منافذ خلاصهم فيها، لكنهم سرعان ما ييأسون من قدوم هذا الخلاص، الأمر الذى يؤدى بأحدهم إلى أن يصيح، كأنما تنبه أخيرا: "لماذا تسردون هذه القصة؟ لقد أعدتموها من قبل

مئات المرات « (٨٢) .

إن هذه الرغبة في الخلاص، التي تظهر عن طريق وصف خالص، قد يخلو من الحدث (التقليدى)، تظهر بعينها فى قصص أخرى للشارونى. مثل قصة (القيظ) التي تبدو فيها محاولة الشارونى لإخراج بطل قصته (محمود) عن حيز أزمته الحضارية، أو بالأحرى الدخول فيها عن طريق أزمته الشخصية، وهى أزمة يضع البطل نفسه فيها بيده، وكأنها رغبة منه للخروج من هذه الأزمة العامة.

إن (محمود) يفتعل لنفسه معارك صغرى يحاول أن ينتصر فيها. مثل معركه مع عاداته - التدخين مثلاً - . وبحثه عن حريته من كل ما يمكن أن يعيقها ويحدّها، كارتباطه بفتاته. ويظهر كل هذا فى مقابل شخصية أخرى، أو وجه آخر لنفس الشخصية، وهو (محمود) البائع، الذى فقد إحدى عينيه فى حادث، خارج فضاء القصة كما يصرح الرواى أيضاً، والذى يسعد بخطبته لدرجة أن يدعو إليها (محمود) المثقف، وهو (البائع) يهتم بأخبار الحرب، مثل أى فرد يهتم بتحديد موقفه من كل حدث عام، اهتماماً لا يعدو قراءة الجرائد. ولا يتعدى ذلك إلى أى اهتمام بمشاركة فعلية (٨٢) .

ويبدو كل هذا داخل جو خانق يعكس اختناق الشخصيتين، إحداهما تختنق من جراء معاركها الشخصية، والثانية تختنق

فقط لأن الجو خانق. الجو العام، والجو بمعنى الطقس. حيث يتداخلان، بحيث يبدو أن التداخل بين الشخصى والعام سمة عامة فى هذه القصة، بل فى معظم قصص الشارونى.

ب - الثثرة:

يستطيع يوسف الشارونى - كما أسلفنا - إقامة بناء قصصى على مشهد لا يحوى حدثا، ولعل أكثر الأشكال وضوحا فى هذا الصدد هو ذلك المشهد الذى لا يمثل سوى حوار / ثثرة بين شخصيتين التقتا مصادفة، لقاء عابرا فى قطار مثلما فى قصة (نظرية الجلد الفاسدة)، أو فى بنسيون مثلما فى قصة (باختصار).

وتشترك هاتان القصتان فى عدة سمات أهمها: -

١ - كون المروى عليه (فى هذه الثثرة) يمثل طرفا سالباً فى الحوار فهو لا يتحدث، بل قد يكون لا يستمع بأى اهتمام واضح.

٢ - المروى عليه / الطرف السالب فى الثثرة يمثل راوى القصة.

٣ - تفجر القصتان قضايا عامة (كونية أو اجتماعية).

تحاول قصة (باختصار) مناقشة قضية اختيار وجودية، تشبه تلك التى عاجها شكسبير فى "هاملت" (أكون أو لا أكون) والقضية / التساؤل حول الاختيار هاهنا تكمن فى

تساؤل يطرحه المثرثر على مستمعه السلبى. هذا التساؤل هو:

”أيهما تفضل: أن تعيش على هامش الحياة مائة عام؟ أم أن تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما؟ (٨٤). وهو السؤال الذى يدور حوله الحوار/ القصة. التى يحكيها المثرثر (الأستاذ عصفور) على الرواى. ونجده يحاول عرضه باختصار متشعبا عند الإجابة عليه. بحيث يشتمل على كل الجوانب الحياتية للبطل (المروى عنها). كما يشمل ذكريات الأستاذ عصفور مع أخته/ هذه البطل.

إنها قصة حياة كاملة تأتى فى شكل مشهد لا يحدث فيه أى شىء. سوى أن شخصا التقى شخصا لا يعرفه. فى حجرة مزدوجة فى بنسيون. وهما لن يتقابلا - على الأرجح - مرة ثانية. وقد مضى أحدهما يثرثر - ربما - لتزجية وقت الفراغ. أو لإفراغ انفعال ما من داخله.

وحرى أن نذكر أن هذا التساؤل قد طرح فى بداية القصة. فى صورة قضية منطقية. ومادة للتشويق. بالنسبة إلى رواى القصة/ المستمتع. وكذلك بالنسبة للمتلقى. وأن هذا التساؤل يؤدى إلى ظهور حافز جديد للثرثرة. يتمثل فى أن البطل قد حلت هذه الإشكالية - ببساطة - عندما اختارت العمر القصير الفعال. مفضلة إياه على العمر الطويل

الهامشى، ولو أن مدة العمر مسألة قدرية تماما، إلا أن ما يمكن طرحه هو أنها لم تختَر العمر سوى أنها قد اختارت السبب الذى يؤدى إلى قصر العمر علميا، (وهو الحمل والولادة) اللذان حذرهما الأطباء منهما.

على مستوى آخر يتخذ السؤال / منطلق الثرثرة صفة العمومية، بشكل أضيق فى (نظرية الجلدة الفاسدة)، لكى يوحى البطل بنبوءته، مع ملاحظة وجود حافز لبدء الحوار من قبل الرواى فى قصة (باختصار)، عندما كان يدقق النظر فى رابطة العنق السوداء، التى كان يرتديها المثرثر (عصفور أفندى)، أما فى (نظرية الجلدة الفاسدة)، فالرواى لم يكن لديه أى حافز سوى الرغبة فى تزجية وقت الفراغ فقط "فقد ركبت بعد ظهر اليوم من محطة أسيوط، وقرأت الصحيفة اليومية، ولم يبق لى إلا أن أحرق نارة فى الجالسين، وتارة فى الحقول والأعمدة" (٨٥).

إن نبوءة البطل - فى الجلدة الفاسدة - ليست نبوءة بالمعنى الحقيقى، لكنها إسباغ لصفة التحليل العلمى على أشياء تبدو فى منتهى البساطة للرأى المتسرع، لكن البطل (صالح)، فى أثناء ثرثرته الطويلة، يجمع بين أشياء كثيرة، قد لا يجمع بينها شىء، عن طريق ما يوحى به من وجود براهين علمية على مقولاته، وهو فى هذا السبيل، وعن طريق تشعب

ثرثرته، يحاول أن يعالج الكثير من القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وحتى النفسية، وكلها قضايا تدور في فلك نظريته عن الجلدة الفاسدة، التي مفادها "أن تقام أجهزة تكلف الاف الجنيهات لسحب المياه، وترسيبها وترشيحها، وتعقيمها، وتمد آلاف الأمتار من الأنابيب لتصل أخيرا إلى منزلك، ولكن جلدة صغيرة فاسدة في صنوبر بيتك تعكر عليك طمأنينتك، وتجعل من المياه المرشحة المعقمة تهديدا لك" (٨١).

ولعل راوى القصة - في تبريره لطول ثرثرة صالح - بأنه يهوى الأدب، والعلوم الطبيعية، ويهوى المزج بينهما، يحاول أن يتلمس من القارئ بعض العذر إذا كان هنا خطأ علمي في براهين صالح، كما يحاول أن يلتمس العذر كذا لهذا الكم الكبير من التعميمات النظرية التي سيتلوها عليه.

والقصة تحاول - من خلال تراكب أجزائها - الربط بين كافة جوانب الحياة، في السبيل إلى تقديم خطاب انتقادي لهذه الحياة/ هذا المجتمع، وبيان أسباب تخلفه، التي تكمن، حسب نظريته، في أشياء تبدو صغيرة تافهة، لكنها مؤثرة بالفعل، وتقدم القصة - في هذا الصدد - بطلا إيجابيا، واعيا، يتمتع بكم كبير من المعلومات، ويقدر من الوعي يتيح له شيئين:

الأول: هو الربط بين هذه المعلومات في شكل نظريات، على

اختلاف منابع، واتجاهات كل منهما (النظريات والمعلومات).
الثانى: هو وعيه الشديد بقضايا مجتمعه، ورغبته فى المشاركة الفعلية فى حلها، وبإخلاص.

وهذا ما جعلنا نلمح الإعاقة التى يعانى منها (له ساق خشبية)، التى يحاول - فى إطار إيجابيته - أيضا - أن يقاومها بوصفها لصيقة به، بكونه إيجابيا واعيا، كما يحاول أن يتناساها فى ثرثرته، حين يدعى أن كل هذه القصص قد حدثت لصديق له، على الرغم من اكتشافنا - فى النهاية - أنه هو نفسه بطل هذه القصص.

والشارونى فى هاتين القصتين "يخوض غمار السيطرة على أعنة الثثرة اليومية المألوفة، وقيادتها فى مسارب وعرة تسفر من خلالها عن طبيعة الواقع والشخصية فى آن" (٨٧).

وفى هذا الصدد تبدو الاستطرادات التى يعيها البعض على القصة باعتبارها داعية إلى الملل، تبدو عنصرا إيجابيا فى الكشف عن جوانب الشخصية المتحدثة، كما أن هذا الاستطراد يتيح الفرصة للكشف عن التفاصيل الدقيقة، التى يركز عليها المتحدث للبرهنة على ما يطرحه من إشكاليات، أضف إلى ذلك توافق الاستطراد مع طبيعة الثثرة، إذا وضعنا فى الاعتبار أن هدفها الرئيس هو تزجية أكبر قدر ممكن من الوقت (٨٨).

ويرتبط بهذا الحدث، تكنيك يتضح فى القصصتين، وهو
تكنيك تراكب الرواة، حيث يتضح خطاب الشارونى عن أزمة
الإنسان المعاصر، من خلال رؤية خارجية لهذه الأزمة، رؤية تحاول
أن تكون حيادية، فالشارونى "ينقل إلينا الحدث كله من خلال
شخص محايد لم يكتو بنار الحدث، وإنما وقف على هامشه
يتابعه أو يسمع به فحسب" (٨٩).

هذه الرؤية الحيادية تساعد على الكشف عن كل جوانب
الإشكاليات المطروحة فى القصصتين بشكل موضوعى، سواء
أكانت هذا الإشكاليات مطروحة عن طريق الثثرة السردية
كما فى (باختصار)، أو الحديث المتخذ شكلا علميا، كما فى
(نظرية الجلدة الفاسدة).

أيا كان الأمر فإن الشارونى قد نجح فى تكوين قصة تخلو
من شكل الحدث القصصى التقليدى، أو على الأقل، نجح فى
جعل القصة تنطلق من منطقة اللاحداث، وهو بذلك قد
ساعد القصة على أن توجد فى فضاء أرحب، وتحمل مقولات
فلسفية، كان من الممكن ألا تحملها لو خرجت بشكلها
التقليدى، وبشكل آخر كان من الممكن أن تتخذ هذه المقولات
سمتا خطابيا ينحو إلى درجة من الفجاجة والمباشرة.

وعلى الرغم من الهندسية الواضحة فى القصصتين، فإن
هذه الهندسية تبدو عنصرا عضويا فيهما، إذا راعينا شكل

الاستماع إلى الثرثرة. ذلك الاستماع السلبي في الظاهر التحليلي الوصفي بشكل إيجابي يتضح في باطن القصة. وإذا أخذنا في الاعتبار - كذلك - إنسحاب المقولات المطروحة في هذه الثرثرة على كل من المستمعين والمتلقين - أيضاً - وتماس هذه المقولات مع الواقع اليومي المعيش. خاصة إذا لحنا دور هذه الثرثرة الأساسي في تبييد الوحشة، والوحدة التي يعانيها المروي عليه/ راوي القصة. وتبييد الوحشة نوع من تحويل الثرثرة إلى إنقاذ واضح من الوحدة أولاً، ومن الأزمة التي يعانيها هذا الإنسان، عن طريق الكشف عن أسبابها وتفصيلاتها، أو بالتمثيل لها، ثانياً.

ج - اللاحث والجو الكابوسي؛

تؤدي التفاصيل الصغيرة في مشاهد الشاروني الخالية من الحدث دوراً أساسياً في توجيه مسار النص السردي لديه. ويسهم الشاروني في توجيه هذا المسار إلى أكثر من اتجاه، لعل أبرزها ذلك الاتجاه الذي اقترن بالكاتب التشيكي (فرانتس كافكا) ونعني بهذا (الاتجاه الكابوسي).

والكابوسية/ الجو الكابوسي/ التعبير الكابوسي، كلها تعبر عن اتجاه أدبي نشأ في نهاية الثلث الأول من القرن العشرين، وهو يعني "تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية، وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس، حيث نعاني

أحداثاً لا يمكن تحملها لغرابيتها، ومع ذلك تبدو كأنها تقع فعلاً. وهذا الجمع بين النقيضين هو ما يميز الكابوس» (٩٠). هذا التصوير الواقعي للجو غير الواقعي يعتمد - أساساً - على عنصرين مهمين:

الأول: هو الاهتمام الزائد بالتفاصيل الصغيرة، بشكل يحول اهتمام المتلقى عن الحدث الغائب، إلى الجو الذى تحاول هذه التفاصيل أن تخلقه.

العنصر الثانى: ينتج عن الأول، ويتبعه، وهو محاولة اللعب على هذه التفاصيل بشكل يجعلها منطقية - إذا قيست بمنطق النص، وغير منطقية إذا قيست بمنطق الواقع.

ويبدو هذان العنصران بوضوح فى كثير من قصص يوسف الشارونى، هذه القصص يخلو بعضها من الحدث - بالمعنى الذى أصلنا له من قبل - والبعض الآخر يقوم على منظومة حدثية واضحة، إلا أن المشاهد التى تعالج بهذه الطريقة تكون خالية من الحدث.

وتعريف الجو الكابوسى - على النحو السابق - يجعلنا نلج إلى منطقة التجاوب الذى لقيته كتابات "كافكا" عند الشارونى بعد أن نبهه إلى ذلك من لاحظ التشابه بين إبداعيهما، فأعلن الشارونى أن العقول المتشابهة فى الظروف المتشابهة تنتج إنتاجاً متشابهاً، وهو تشابه ينص عليه

الشارونى، بنفسه، صراحة، عندما يؤكد أن من أهم خصائص الأداء الأدبى المعاصر كما يراها هو: التعبير الكابوسى عن أزمة الفرد المعاصر، ويقول "ولعل فراتس كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب" (٩١).

كما أن هذا التعريف يقترب بالجو الكابوسى من منطقة الفانتازيا، مع الأخذ فى الاعتبار أنها فانتازيا من نوع خاص. فإذا كان تعريف الفانتازيا ينص على أنها "الخيلة"، وتطلق على الأثر الأدبى الذى يتحرر من قيود المنطق والشكل، والإخبار بالحقائق فى سرده، ويعتمد اعتمادا كليا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف شاء، بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراء أو النظارة" (٩٢). فإن هذا التعريف يدخل - بلاشك - الجو الكابوسى (بما يحويه من سمات نفى القيود المنطقية) فى دائرة الفانتازيا.

ولعل من الإشارات المهمة فى هذا الصدد اتفاق كل من د/ سعيد قطين، و د/ عبد الله أبو هيف، على الدور الذى تلعبه الفانتازيا فى تكوين خطاب حدائى سردي، فى نتيجة مباشرة لخروج هذا السرد عن المعتاد الحكائى، هذا الخروج الذى يعتمد على "التلميح فى بناء المشهد القصصى، فينشغل القاص بتفاصيل معينة تضيق هذا الوصف إلى كثافة ذهنية" (٩٣).

هذه التفاصيل إذن - غير واقعية بالمرّة، إذا أخذ فى الاعتبار

جأورها، لكنها تظل دائماً فى إطار دائرة معقولة ومنطقية،
تعبّر بشكل دقيق عن أزمة الفرد المعاصر.

ويمكن أن ندلل على ذلك بقصص مثل "دفاع منتصف الليل"، و"القيظ"، و"الطريق إلى المعتقل"، و"سياحة البطل".
ففى "دفاع منتصف الليل" تبدو "اللوفة" مخصصة للبطل من أزمته فهى، وسيلته إلى استمتاعه بحمامه، حتى ينام فى سعادة، ذلك لأنه يصرح قائلاً: عندما ينسكب الماء فوقى أحس بإحساسات عظيمة رائعة، وأقوم بمشروعات ضخمة وحقيقية، وتنفتح أمامى كل معانى الحياة المقدسة، وأتشبث بالأرض، وبالإنسان، وأحس أنى كائن عظيم سعيد" (٩٤). لكن سرعان ما يصبح الحصول على هذه اللوفة - فى حد ذاته - أزمة حقيقية، تتضح أبعادها من خلال إحساس البطل (الذى لا نعرف اسمه) بأنه مطارّد، ومن خلال التفاصيل، التى يلتقطها البطل أثناء هذه المطاردة، ينجح الشارونى فى رسم عناصر الجو الكابوسى:

- بداية من اللوفة نفسها المتأكلة، كأن الفئران أكلتها.
- ثم السيارة المنخفضة للغاية، التى تجبره على الانحناء عند ركوبها.

- وباب السينما المنخفض كذلك.
- ثم حالة الحزن العميق، التى تظهر بوضوح على جيران

مقعده فى السينما.

ويساعد على ترسيم هذا الجو - كذلك - طبيعة الشخصيات التى يتعامل معها البطل: فخدمته عوراء، ومراقبه فى الطريق أعرج، والبائع الذى يشتري منه اللوفة متآكل الأنف، وسائق السيارة تتأرجح رأسه فى الهواء، إنها شخصيات لا تشترك فى صفة المرض، قدر اشتراكها فى سمة التشويه، ذلك التشويه الذى يتضح للبطل، مما يساعد على تكريس حالة الخوف التى يعيشها، الخوف من الآخر (أى آخر) فهو "يخشى أن تثير كثرة السؤال شبهة حوله"، وهو "يمتلئ رغبة فى الاختفاء عندما يحس بالزحام حوله"، وعندما يتصادف سيره وراء الرجل الأعرج يعتمد الابتعاد عنه، قائلاً فى نفسه "لقد خشيت أن يحسبني الرجل أنى أتبعه، وما كنت أحب أن أعرضه لمثل هذا الإحساس الخانق" (٩٥).

إن البطل يتنازعه إحساسان/ أزمطان:

الأولى: احتياجه الشديد للوفة، لكى يتخلص من عرقه الذى سبب له أزمة مع جسده.

الثانية: هى خروجه ليشتري هذه اللوفة، مما سيجعله يغير عاداته، ويتعامل مع غرباء، ويسير فى شوارع ليس من الواجب أن يسير فيها، مما سيثير غضب مراقبيه، وعليه بعد ذلك أن يعد دفاعه عن نفسه.

وبذلك يكون الشارونى قد نجح فى إيصال خطابه الذى مفاده أن أزمة الفرد المعاصر التى تنتج عن حضارته، تكمن فى تحويل الفرد إلى مجرد ترس فى آلة، وأنه يجب عليه أن يتناسى احتياجاته الشخصية الأصيلة لصالح المجموع، "بما أغرانى لحظة بأن أحك ظهري الملبد بالعرق، ولكنى لا أجرؤ على ذلك لئلا ألفت الأنظار وأبعث الاشبهزاز من حولى" (٥٦).

كما يتلخص دفاعه الذى سوف يلقيه فى منتصف الليل، على المحقق الذى سوف يحاسبه على خروجه عن عاداته، بما سيُشيع الاضطراب فى المجموع، سيتلخص هذا الدفاع فى كونه فردا يود أن يطمئن لخطواته القادمة،

ولكنه سيكتشف أن هذا فى حد ذاته تهمة جديدة.

يعمد يوسف الشارونى إلى رصد التفاصيل الصغرى، وتجاوزها على نحو خاص، تجاور يسهم فى رسم جو خائق لا يلبث، أن ينتقل إلى المتلقى كما فى قصة (القيظ) حيث التفاصيل التى تؤدى دورا عضويا فى رسم هذا الجو، على الرغم من كونها تبعد عن المضمون الأساسى الظاهر فى القصة، والذى يحاول أن يعالج أزمة المثقف فى معاركه مع عاداته، وكذا أزمة الفرد المعاصر، وتقف التفاصيل عنصرا مهما فى القصة، من حيث إرساء مبدأ بطولة القيظ بوصفه سببا رئيسا لتخلي المثقف عن موقفه البطولى مع نفسه، فيعود

إلى التدخين الذى سوف يخلصه من ملل الانتظار والحرارة التى تشتهد وطأتها، ظاهرة فى تفصيلات عديدة. يقول "وفى المدينة كان الثلج قد نفذ، فكنت لا تستطيع الحصول على شئء مثلج إلا بثمن مرتفع" فقد أدى القيظ إلى موجه من الجشع الناتج عن عدم التواصل أو احتمال التواصل مع الناس أو الأشياء، "فأعمدة الترام النحاسية لا يمكن لمسها" وحتى إن وجد هذا التواصل فى زحام المواصلات، فإنه يكون موجهاً نحو لا إنسانية الإنسان، حيث "اكتظت الفتيات وهن يمسحن عرقهن ومساحيقهن محشورات بين رجال ثارت غرائزهم" وتبدو مفردات الحضارة الحديثة عاملاً مساعداً على ازدياد وطأة الجو الخانق، متمثلة فى الزحام، وأعمدة الترام، والمواصلات والمساحيق... إلخ. هذا الازدياد الذى يصل إلى حد الكابوس عندما تروج "إشاعة" (*) فى المدينة مؤداها أن العالم كله أصبح شراً فرأى الله أن يوفر على نفسه عملية نقل الناس إلى الجحيم، بأن جعل من الأرض نفسها جحيماً. هذا الجحيم الذى يتوج الصورة المعبرة التى يصورها الشارونى لإنسان هذه الحضارة الثائر الغرائز الجشع، الفاقد للتواصل، والذى يبدو فى النهاية كائناً جماعياً تافهاً، يعدو وراء إنجازات تافهة، لن تحقق له سوى متع وقتية، فـ "فى الطريق كان السائرون يتجمعون كالذباب حول بائعى الغازوزة، وعصير الفواكه والقصب،

يجففون عرقهم ويلهثون كالكلاب"، وهى الصورة التى تصل إلى ذروتها بفقد هذا الإنسان لمشاعره الإنسانية عندما يضطر أصحاب الموتى فى المدينة أن يعجلوا بدفن أحبائهم قبل أن تزكمهم رائحتهم النتنة" حيث نلاحظ عمق المفارقة متضحا فى كلمة (أحبائهم). التى - وإن أكدت على سمة الحب - فإنها تؤكد - من وجه آخر - كيف أن هذا الحب صار عبئاً ثقيلاً من جراء هذا القبط. الأمر الذى يدعوهم إلى التعجيل بالدفن. الذى يعد العلامة الفارقة على الفقد الحقيقى. (٩٧).

فى المشهد السابق - الذى لا يحوى حدثاً -، تؤدى حرارة الجو دور البطولة من خلال التفاصيل الصغيرة التى أدت دور الخوافز السردية. ولكن بدون أن تتجمع حول بؤر حديثة واضحة، إنها تتجمع حول بؤر أخرى تنتمى إلى عالم الكابوس الذى يعيشه الإنسان المعاصر بإعتبار أنه أزمة حقيقية، فى تعبير عن فقدانه للكثير من السمات التى اضطر للتخلي عنها تحت وطأة هذه الحضارة/ هذا العصر.

وتنتمى هذه البؤر إلى الشخصية الرئيسية فى القصة - بوجهيها - (محمود البائع. ومحمود المثقف). ويبدو أن هذا هو ما جعل أحد النقاد يتهم هذه القصة بالذات بأنها "تعانى من ضعف عضوى، وتورث انطباعاً أنها نص بلا جسد. البؤر الحديثة

فيها، وحتى الأساسية منها، متباعدة، دون الحد الأدنى منك التواصل» (٩٨). فإذاً هناك أحداث داخل القصة، لكنها أحداث تفتقر إلى سمات الأحداث التقليدية، التي - بنفيتها - جعلت القصة تبدو بمظهرها هذا، اللاتقليدي، والذي وسمه إلياس لعطروني بعدم الترابط العضوي، على الرغم من الترابط الشديد، على المستوى المضموني والبنائي للقصة، إذا قرأناها على أساس من أنها تعالج أزمة الفرد المعاصر، مثقفاً كان أو لم يكن.

وقد أدى الشاروني دوره في التعبير عن هذه الأزمة، حين استخدم التفاصيل الصغرى المكونة للمشهد في معادل سردي، تعويضي عن عدم وجود هذا الحدث التقليدي في المشاهد، التي يسردها، في حين أنها أدت دوراً حيويًا في إضفاء الجو الكابوسي على هذه المشاهد، وهو الجو الذي عبر - أكيدا - عن أزمة الفرد المعاصر كما عبر عن روح هذا العصر الذي إن بدا طبيعياً ومعقولاً - فإنه يظهر للمتأمل فيه خارجاً عن كل منطق وعقل، بما يحوى من معادلات مقلوبة، وقواعد مختلة، ومظالم بدت على كثرتها طبيعية جداً.

هوامش

- ١ - د/ حميد حمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط١ - ١٩٩١ - ص٢١.
- ٢ - جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين - ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - سوريا - ط١ ١٩٩٣ - ص٢٧.
- ٣ - جان إيف تادييه: المرجع السابق - ص ٣٥.
- ٤ - نحيل هذا التاريخ إلى: د/ أحمد درويش في مقالته "صراع الراوي والفيلسوف في قصص يوسف الشاروني" - مجلة العربي - الكويت - العدد ٤٢٤ - مارس ١٩٩٤ - وقد أعيد نشره في كتاب "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا" إعداد: نبيل فرج - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥ - ط١ - ص ٣١٩.
- ٥ - آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة - مجلة فصول - م٢٤ سبتمبر ١٩٨٢ - ص ١٩٨.
- ٦ - "يوسف الشاروني": القصة تطورا وتمردا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية رقم (٣٨) - مارس ١٩٩٥ - القاهرة - ص ١٥.
- ٧ - عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربي الذاتية - مكتبة مصر - القاهرة - ط١ د.ت - ص ٢٤.
- ٨ - محمود أمين العالم. الرواية بين زمنيته وزمنها - فصول (زمن الرواية ج٢) م ١٢ ع ١ - ربيع ١٩٩٣ - ص ١٧ - وهنا نتجاوز عن قضية تأصيل شكل القصة من التراث العربي، مفترضين أن القصة القصيرة العربية منذ نشأتها الحديثة قد حاولت استيعاب سمات الأدب القصصي العربي (تراثا) مضافا إليها سمات القصة القصيرة الغربية كما وردت عليها مترجمة، ومختلطا بهما - أو جامعا لهما - روح العربية المعاصرة، بما شكل ذاتيه منفردة لهذه القصة.
- ٩ - "يوسف الشاروني": مع القصة القصيرة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ١٦ نقلا عن: عباس خضر: القصة القصيرة في

- مصر منذ نشأتها حتى . ١٩٣٠ - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٦ - ص ٧٧.
- ١٠ - راجع د./ السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ص ٤٦، ٤٧.
- ١١ - د/ أمينة رشيد: القصة القصيرة والواقع الاجتماعى - مقال فى كتاب (قضايا القصة الحديثة) - جمع وتقديم: ربيع الصبروت - الهيئة العامة للكتاب - المكتبة الثقافية - ١٩٩٣ - ص ٣٣.
- ١٢ - أرسطو طاليس: فى الشعر- ترجمة حديثة للدكتور/ شكرى عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٣٣ - ص ١٠٢.
- ١٣ - آبان رايد: القصة القصيرة - ترجمة: د/ منى مؤنس - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩٠ - ص ١٧.
- ١٤ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ٦٢.
- ١٥ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ١٣٠.
- ١٦ - آمال فريد: مرجع سبق ذكره - ص ١٩٨.
- ١٧ - د/ السعيد الورقى: مرجع سبق ذكره - ص ١٠٧.
- ١٨ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ١٣٠.
- ١٩ - نادية كامل: الموباسيانية فى القصة القصيرة - مجلة فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ١٨٧.
- ٢٠ - عبد الحميد جودة السحار: مرجع سبق ذكره - ص ٣٦.
- ٢١ - مصطفى الكيلانى: التجريب فى نماذج من الأدب الروائى التونسى - فصول - زمن الرواية ج ٢ - ربيع ١٩٩٣ - ص ٩٩.
- ٢٢ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ١٤٠.
- ٢٣ - نادية كامل: مرجع سبق ذكره - ص ١٨٧.
- ٢٤ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - مرجع سبق ذكره - ص ١٢٦.
- ٢٥ - "يوسف الشارونى": الأعمال القصصية الكاملة - ج ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ١٠٠ (مجموعة العشاق الخمسة).
- ٢٦ - "يوسف الشارونى": مرجع سبق ذكره - ص ١٠٣، ١٠٤.
- ٢٧ - يوسف الشارونى: مرجع سبق ذكره - ص ٤٣.

٢٨ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج١ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٢٨.

٢٩ - "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - ج١ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٧٥، ٣٧٦.

٣٠ - "يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج١ مرجع سبق ذكره - ص ٤٣.

٣١ - "يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج١ مرجع سبق ذكره - ص ٣٨٧.

٣٢ - د/ رمون فرنسيس: رسالة إلى امرأة - "يوسف الشارونى" مبدعا وناقدا - مرجع سبق ص ١١٢ - ترجمتها عن الفرنسية د. نادية كامل - عن كتاب: Aspects de la Litterature - Arabe Contempoine - Dar Al Maarif, Le Caire, 1961.

٣٣ - د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧-١٩٨٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٩ - الفصل الثانى: ظاهرة التفتيت - حيث ينص (ص ١٣) على أن إرهاصات التفتيت ظهرت منذ منتصف الستينيات حتى شكلت ملمحا فنيا شائقا فى القصة القصيرة. ويمثل لذلك مجموعة ساعات الكبرياء لـ إدوار الخراط (١٩٧٢) مستشهدا باستخدامه لدمج الأحاسيس السمعية والبصرية والشممية واللمسية والذوقية، وهو ما قد ظهر فى قصة (الطريق) وقصة (لحاح من حياة موجود عبد الموجود) لدى يوسف الشارونى. كما سنرى فى الصفحات القادمة.

٣٤ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - مرجع سبق.

٣٥ - سامى خشبة - البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة - الآداب - بيروت - السنة العشرون - العدد الثالث - مارس - ١٩٧٢ - أعيد نشره فى كتاب "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق ص ٢٠٠.

٣٦ - للمزيد راجع: سعيد بن كراد: النص السردي. نحو سيميائيات للأيديولوجيا - دار الأمان - الرباط - ط١ - ١٩٩٦ - ص ٣١. حيث يؤكد أن خصائص النص السردى ترتبط وثيقا بالعالم السردى، وأن إدراك هذه الخصائص يتحدد إنطلاقا من قوانين الواقع التى يقوم النص السردى بخرقها.

- ٣٧ - "يوسف الشارونى": فى تقديمه لقصة (مصرع عباس الحلو) - مجلة الأديب البيروتية - ج ١٢ - السنة السابعة - ونقلا عن يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٢٠.
- ٣٨ - "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ج ١ - ص ٧١.
- ٣٩ - "يوسف الشارونى": المرجع نفسه - ص ٧٠.
- ٤٠ - "يوسف الشارونى": المرجع نفسه - ص ٧٨.
- ٤١ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - سبق - وكذا يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٢٠.
- ٤٢ - "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - ج ١ مرجع سبق ذكره - ص ١١٦.
- ٤٣ - راجع: "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - المرجع نفسه - ج ١ - ص ١١٧، الفقرة التالية للاستشهاد السابق، ويتضح فيها قرار الأستاذ قدرى بمباركة زواج ابنته وشرائه هدية لها من محل الصائغ الذى رآه على الرصيف المقابل.
- ٤٤ - يحيى حقى: رسالة إلى امرأة - مجلة الشهر - القاهرة - نوفمبر ١٩٦٠، وأعيد نشره فى يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٤٦، وراجع أيضا: الخوف والشجاعة - دراسات فى قصص يوسف الشارونى دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١ - حوار نبيل فرج مع يوسف الشارونى ص ٦٨.
- ٤٥ - للمزيد: راجع: د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة - مرجع سبق - ص ٢٢٩، ٢٣٠.
- ٤٦ - "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ٢١٣، ٢٢٦.
- ٤٧ - د/ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ - ١٩٨٤ - ص ٣٧. نقلا عن: R.wellek, A History of Modern Criticism, New University Press, 1955 - p. 210. Haven, Yeal.
- ٤٨ - "يوسف الشارونى": الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ٢٤٣، ٢٥٦.
- ٤٩ - للمزيد راجع: د/ السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى مصر - سبق - ص ٢١٧، ٢١٨.

- ٥٠ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ٢٣٥، ص ٢٣٧.
- ٥١ - سعيد بن كراد: النص السردي - مرجع سبق - ص ٣٤.
- ٥٢ - وليد الخشاب: دراسات فى تعدى النص- المجلس الأعلى للثقافة - (الكتاب الأول) - القاهرة - ١٩٩٥ - ص ١٥، وراجع أيضا: روبرت همفرى - تيار الوعى فى الرواية الحديثة - ت: د/ محمود الربيعى - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٤ - ص ٨٩، حيث يعرف التناص بأنه تقاطع أقوال عديدة مأخوذة عن نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحسيد البعض الآخر ونقضه.
- ٥٣ - د/ عبد الله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث فى القصة العربية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٩٣ - ص ١٠٨.
- ٥٤ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشارونى من الأزمة إلى النكسة - الآداب - بيروت - أغسطس ١٩٦٩ - وأعيد نشره فى : يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٨.
- ٥٥ - المرجع السابق- الصفحة نفسها.
- ٥٦ - د/ عبد الحميد إبراهيم: تكوينات يوسف الشارونى - الآداب - بيروت - السنة ١٨ - على ٣ - مارس ١٩٧٠، وأعيد نشره فى : يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - مرجع سبق - ص ٥٢.
- ٥٧ - سعيد بن كراد: النص السردي - مرجع سبق - ص ٥٢.
- ٥٨ - "يعترف الشارونى بذلك صراحة، انظر يوسف الشارونى: ملاحظات حول مجموعتى العشاق الخمسة، ورسالة إلى امرأة - من كتاب: الخوف والشجاعة - دراسات فى قصص يوسف الشارونى: إعداد/ نبيل فرج - دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٢١٢، وراجع كذلك: د/ هانى الراهب: رحلة إلى الأبدية - عالم الفكر - وزارة الإعلام - الكويت - م ٢١ ع ٤ - إبريل - يونيو ١٩٩٣ - ص ١٨ وما بعدها.
- ٥٩ - فوزى العننيل: العشاق الخمسة - الآداب - بيروت - مارس ١٩٥٥، وأعيد نشره فى كتاب : يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٢٨.
- ٦٠ - للمزيد راجع يوسف الشارونى: ملاحظات حول مجموعتى العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة - سبق - ص ٢١١، ٢١٢.
- ٦١ - "يوسف الشارونى: الضحك حتى البكاء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية - رقم (١٩٩) - القاهرة - مارس ١٩٩٧.

- ٦٢ - "يوسف الشارونى" : الضحك حتى البكاء - المرجع السابق - ص ٢٨٢.
والمساء الأخير. دار المعارف. القاهرة. ١٩٦٣، ص ٣٨
- ٦٣ - "يوسف الشارونى" : المرجع نفسه - ص ٢٥ : ٤٩. وأيضا ص ٢٨٠ : ٢٨٩.
- ص ١٠٩. وراجع كذلك الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ج ٢ - ص ٣٣١.
- ٦٤ - راجع مدخل هذه الدراسة مصطلح (قواعد الإحالة) ضمن المصطلحات المفيدة فى دراسة التجريب.
- ٦٥ - راجع: سمات الحدث التقليدى - مقدمة هذا الفصل.
- ٦٦ - د/ أحمد درويش: يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - جريدة الأهرام - ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣ - القاهرة - وأعيد نشره فى كتاب: يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق ص ١١٢، ١١٣.
- ٦٧ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - سبق - وأيضا : يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٢٥.
- ٦٨ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق ص ٥٠.
- ٦٩ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ١٨٦.
- ٧٠ - "يوسف الشارونى" : الأعمال الكاملة - ج ١ مرجع سبق - ص ١٨٠، ١٨٩.
- ٧١ - إلياس العطرونى: جمال القبح - الناقد - لندن - يوليو ١٩٧٢ - وأعيد نشره فى "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا" - سبق ص ٣٠٦.
- ٧٢ - علاء الدين: عاشق القصة القصيرة - صباح الخير - القاهرة - ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢. وأعيد نشره فى "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا" - سبق - ص ٣٤٦.
- ٧٣ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ١٧١.
- ٧٤ - آلان روب جريبه: نحو الرواية الجديدة - ت : مصطفى إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٢ - ص ٣٠.
- ٧٥ - عبد الله أبو هيف: التقاليد والتحديث فى القصة العربية - مرجع سبق - ١٨٥.
- ٦٧ - د/ السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى مصر - مرجع سبق - ص ٢٠١.
- ٧٧ - للمزيد راجع: حميد حمدانى: بنية النص السردي - مرجع سبق - ص ٢١.

٧٨ - جلال العشري: ثلاثية القصة القصيرة - الفكر المعاصر - ع ٦٥ - يوليو ١٩٧٠ - وأعيد نشره في كتاب (يوسف الشاروني مبدعا وناقدا) مرجع سبق - ص ٧١.

٩- راجع د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر - مرجع سبق - ص ١٠.

٨٠ - حوار مع يوسف الشاروني - الخوف والشجاعة - مرجع سبق - ص ٦٤.
٨١ - إلياس العطروني: جمال القبح - سبق، وأيضا يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣١٣، ٣١٤.

٨٢ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق ص ١٨.
٨٣ - راجع قصة (القيظ) - الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ص ١٠٥ : ١١٢.
٨٤ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ٣٥٥
٨٥ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٥.
٨٦ - يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٦.
٨٧ - د/ صبري حافظ: عالم يوسف الشاروني في مجموعة الزحام - مجلة . المجلة - أكتوبر ١٩٧٥. وأعيد نشره في "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا" - ص ٣١٤.

٨٨ - راجع انتقاد إلياس لعطروني للاستطراد في قصة الشاروني، في مقاله "جمال القبح" - مرجع سبق - وأيضا يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣١٤.

٨٩ - د/ نعيم عطية: يوسف الشاروني وعالمه القصصي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتاب الثقافة الجديدة - رقم (١٤) - القاهرة - يونيو ١٩٩٤ - ص ١٣٧.

٩٠ - يوسف الشاروني: مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ - ص ٢٧٣

٩١ - يوسف الشاروني: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٩٢ - د/ عبد الله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث في القصة العربية - ص ١٩٠ - سبق -

٩٣ - د/ عبد الله أبو هيف: المرجع السابق - ص ١٨٥، ويتفق معه د/ سعيد يقطين، للمزيد راجع: القراءة والتجربة - مرجع سبق - ص ٢٩٦، ٢٩٧.

٩٤ - "يوسف الشاروني. الأعمال الكاملة - ج ١ مرجع سبق ١٥٠

- ٩٥ - راجع "يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - سبق - ص ١٤١: ١٤٧.
- ٩٦ - يوسف الشاروني: نفس المرجع - ص ١٤٥.
- * - هكذا في النص وصحتها: شائعة.
- ٩٧ - راجع يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع - سبق ص ١٠٦، ١٠٧.
- ٩٨ - إلياس العطروني: جمال القبح - سبق. و "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا" سبق ص ٣١٥.

الفصل الثانى

التجريب فى الشخصية

تأسيس :

دور الشخصية في تكوين النص القصصي: -

ثمة دور بالغ الأهمية تؤديه الشخصية في النص السردي، فالشخصية هي المحور الذي تدور حوله الأحداث، وبشكل آخر هي الأدوات التي تتحرك الأحداث، وتظهر عبرها. ولذلك لا يمكن أن يخلو تصور سردي من الاعتماد على عدة شخصيات، أو على الأقل - شخصية واحدة، وإلا كان هذا إسقاطا لأهم جوانب القصص.

تنقسم الشخصيات في القصة القصيرة إلى: شخصيات أساسية، أو ما يمكن تسميته (أبطال)، وشخصيات ثانوية (هامشية).

والبطل هو البؤرة الأساسية للقصة، وهو الشخصية الفاعلة أساسا فيها، و تبعا لجرماس فإن الأبطال "فواعل نحوية أدرجت ضمن مسار سردي فاحتلت وظيفة" (١) هي وظيفة البطولة، نظرا لتواتر ظهورها بوصفها فواعل على مدار هذا المسار السردي. لذلك، يمكن اعتبار أن البطل هو الشخصية التي تفعل أحداث القصة، أو تستقبلها استقبالا

إيجابيا، بالمنظور السردى، و بمعنى تطوير هذه الأحداث فى مستوى تصاعدى، داخل المسار السردى للقصة، ويكون ظهور البطل هو الظهور الأكبر فى القصة، إذا ما قارناه بباقي الشخصيات، كما يضطلع البطل "بدور قيادى، ويضيف الحوافز الخاصة التى يحملها، وهو يتسم بسمات نستطيع أن نعرفه بها. وقد تكون السمة صفة مباشرة، إذا وصفها الكاتب، أو قامت الشخصية نفسها بذلك، أما إذا وصفها الآخرون فتكون غير مباشرة" (٢). هؤلاء (الآخرون) هم الشخصيات الثانوية، التى تعد عوامل مساعدة على تصاعد الحبكة إلى ذروتها، سواء أكانت هذه الشخصيات مضادة للبطل ، أو مساندة له، أو سلبية الدور تجاهه. لكنها تبقى - فى النهاية - هى الشخصيات التى تؤدى إلى صيرورة أحداث القصة على هذا النحو الخصوص الذى تظهر فيه، ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات الثانوية يمكن أن تعد عوامل تساعد المتلقى على فهم البطل وما يحيط به بشكل أوضح، وهذا الفهم، هو ما يساعد المتلقى على أن يتقمص الشخصية الحاسمة، التى تحاول أن تسيطر على مصيرها، وتمارس خياراتها وتنفذ قراراتها وهو ما يؤدى إلى أن يكون القارئ قد أصبح من الناحية النفسية هو الشخصية الحاسمة، والمشكلة تصبح مشكلته هو" (٣)

وهكذا تؤدي الشخصية الثانوية دورها المهم. في إيصال النص القصصى، بأبعاده كافة، إلى متلقيه، هذا الإيصال الذي يساهم بدوره في وصول المتلقى إلى درجة عالية من التوحد بالبطل/ الشخصية الحاسمة. مما يؤدي في النهاية إلى إغلاق الدائرة، وإحكام عملية الأثر المطلوب من هذا النص.

الشخصية هي موضوع القصة القصيرة الأساسي:

تدور القصة القصيرة - أساسا - حول الشخصية، ووعيها، و انفعالاتها. ويمكن لنا أن نعلل لذلك بأنه ناتج عن المنطقة الرومانتيكية التي نشأت عنها القصة القصيرة، فهي "شكل أدبي رومانتيكي الأصل، ولأنها - عادة - ذات نطاق محدود، واتجاه شخصي، فهي تعادل القصيدة الغنائية في الشعر" (٤)، فالرومانتيكية في هذا المجال دليل على اهتمام القصة القصيرة بالفرد، وما يعتمل في داخله من مشاعر وانفعالات، وغيرها. كما أنها ليست إصاقا مطلقا للقصة بالاجتهاد الرومانتيكي، من حيث هو اتجاه أدبي له سماته المميزة، فالداعى - إذن لو سمها بأنها فن رومانتيكي هو أنها "في تطورها خلال القرن التاسع عشر كانت تشمل سمات رومانتيكية، مثل تسليط الأضواء على لحظات منفصلة هامة من الوعي. ولا يعنى ذلك أن هذه السمات تعتبر أساسية لهذا الفن" (٥). ذلك لأن القصة يمكنها الاستغناء عن هذه

السمات، إلا أنها لا تستطيع التخلي عن موضوعها الأساسي (الشخصية). كما أن وسم القصة القصيرة بالرومانتيكية لم يمنع - أبداً - من وجود قصة قصيرة واقعية تهتم بالفرد - كذلك - فقد "اهتمت الحركة الرومانسية، منذ ظهورها في الأدب الغربي، بالفرد، والبحث في نواحيه المختلفة، ومتعلقاته المتعددة فكان هذا مدعاة إلى الاهتمام بتحليل دوافع أفعاله في إطار الفكر الرومانسي"^(١). الذي يمكن اعتباره فكراً فردياً، يطرح همومه من خلال طرح لا يعتد بقيم الجماعة، ولا تشكل فيه مفردات الواقع عنصراً مهماً، اللهم إلا ما يتعلق بقيمة الفرد، رؤاه، ومشاعره، وانفعالاته. ثم يتحول الاتجاه، حيث تظهر حركة الواقعية بما "زاد الاهتمام بدراسة الفرد، وتحليل دوافعه، في إطار المؤثرات التي يخضع لها. سواء أكانت هذه المؤثرات مؤثرات داخلية، تشكل سلوك الفرد، أو مؤثرات خارجية يخضع لها الفرد في أفعاله وردودها" (٧)، فموضوع الاتجاهين واحد، وإن اختلفت أسس الطرح، وأشكاله، والموضوع في الحالين هو الفرد - الشخصية؛ رؤاها، وانفعالاتها، وأفعالها، وردود أفعالها. بما تشكله هذه العناصر من بنى داخلية لهذه الشخصية. تلك البنى التي احتلت مكانه مهمة، زادت أهميتها باكتشافات علم النفس التحليلي، على يد فرويد وتلاميذه، مما زاد من رحابة الفضاءات التي يتحرك فيها الكتاب داخل شخصوصهم.

مستنيرين بهذه الاكتشافات، التي لسنا بصدد مناقشة صحة فروضها في هذه الدراسة، وإن كنا نحاول مناقشة أثرها في شخصيات القصة القصيرة، وأثرها في إعلاء الرؤية الفردية بها، وهو ما سنراه واضحاً لدى يوسف الشاروني من خلال خطابه، المشار إليه في الفصل السابق، المعلى من قيمة الإنسان/ الفرد، و رؤيته الفردية في مواجهة قيم الجماعة ورؤيتها. كما سنراه واضحاً في كون يوسف الشاروني يصور شخصيات مأزومة، معتمداً في هذا التصوير على مقولات فلسفية من خلال طرح - أهم سماته أنه - طرح نفسى.

سمات الشخصية القصصية فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر

نستطيع - تأسيساً على ما سبق - أن نلمح النموذج الإرشادى الذى قامت عليه عناصر سمات الشخصية فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر و هو ذلك النموذج الذى حاول الشارونى الخروج على منظومته، والانزياح عنها، وهو انزياح لا نستطيع الزعم بأن الشارونى قد ابتدعه من فراغ. ذلك لأن هذه العناصر، وإن شكلت خطاباً عاماً، هو ما نعهده تقليدياً، فإننا نستطيع أن نلمح خروجاً ما وسط هذه الخطاب العام الذى شكل قاعدة. و من هنا يمكن أن نستقر على أن فعل القاص التجريبى يبدأ من هذا الخروج، محاولاً إرساءه، قاعدة جديدة، بديلة، أكثر مناسبة لطبيعة العصر من سابقتها.

وتتضح سمات الشخصية، فى القصة التقليدية، فى عدة نقاط عامة هى:

أولاً: الشخصية النمطية:

لعبت الوظيفة الاجتماعية، التى اضطلع بها كتاب ما قبل الحرب العالمية الثانية، دوراً مهماً فى تحديد سمات الشخصيات

فى قصصهم. هذه الوظيفة هى التى أدت إلى انحصار أفكار تلك القصص - بشكل واضح - داخل إطار الصراعات الفكرية والاجتماعية. الأمر الذى أدى بدوره إلى كون هذه الشخصيات معبرة بشكل واضح عن هذه الأفكار بما أدى إلى وجود التباس ما للأفكار بالشخصيات، وظهور ما يمكن أن نطلق عليه: الشخصية النمطية.

ونستطيع أن نتبنى تعريف الشخصية النمطية بأنها هى "الشخصية التى تظهر دائماً لتمثيل دور معين، يناسبها وتعرف به، كالخادم الخالص، و المرأة المستهترّة، والمشاغب.. إلخ" (٨). حيث شاعت الشخصيات النمطية بهذا الشكل فى الكثير من قصص هذه المرحلة، من حيث تعبير الشخصية عن فكرة واحدة تدور فى فلكها، ولا تكاد تخرج عنها إلا فى أضيق الحدود. و هو الأمر الذى أدى ظهور أنماط بعينها لا تكاد قصة من قصص هذه المرحلة تخلو منها، مثل: الحب النبيل، والشرير، وعبيط القرية.. إلخ. وذلك بشكل يلقى - فى كثير من الأحيان - فردية الشخصية، ويحاول أن يسبغ عليها سمات أكثر عمومية، بحيث تمثل هذه الشخصية كل شخصية يمكن أن تقاربها فى التشابه.

وهذا النوع من الشخصيات قد ظهر فى قصص محمود تيمور و صلاح زهنى، حيث قدما تلك "الشخصيات النمطية

التي تكون مثالا أكثر من كونها تمثالا للواقع^(٩). وهو المثال الذي لا يلعب دوره الفني في القصة، إلا بمقدار ما يحمله، ويؤديه من رسالة اجتماعية، يكون فحواها إعلاء لهدف اجتماعي، داع إلى تكريس قيم اجتماعية واضحة، ومستقرة.

فعلى سبيل المثال "في قصة (رجل رهيب) (#) لمحمود تيمور، عندما يقتل شيخ الخفراء ربيبته لخيانتها أولياء نعمتهم، لا يدل ذلك، بحال من الأحوال، على صفة الأمانة عنده كحميدة الباز. شيخ الخفراء في إحدى القرى المصرية، وإنما يدل على صفة الأمانة كما ينبغي أن تكون كصفة مثالية" (١٠).

إن هدف تنميط الشخصيات - أساساً -، في إطار هذا الدور، هو إظهار عمق التناقض بين الأفكار النبيلة، و الأفكار الشريرة، بهدف خلق تعاطف قوى مع هذه الأفكار النبيلة، الجيدة، والمستحسنة اجتماعيا، و بالتالى تستطيع القصة - في نظر كتاب هذه المرحلة - أن تؤدي رسالتها الاجتماعية على الوجه الأكمل. بغض النظر عن فنية هذه القصة، وحتى لو حاول القاص، مجرد المحاولة، التوظيف العضوى لهذه الشخصية (النمطية)، ومكوناتها داخل القصة، فإن سميتها الأساسية (النمطية) ستجعل هذا التوظيف يظل دائما في إطار الدور الاجتماعي الذي تلعبه القصة، والشخصية، والذي يلعبه الكاتب - بالتالى - بوصفه مثقفا أكثر وعيا وتعاليا

ثانياً: الشخصية المعالجة من الخارج:

يتعلق بتقديم الشخصية النمطية. محاولة الكاتب تقديم شخصياته في شكل يوحى بواقعيته. كأن يصف هذه الشخصية وصفاً دقيقاً. يوحى بأنها تقف أمامه حين يصفها. كما يوحى للقارئ بأنه يراها. وهذا هو الداعي الأول لصيرورة هذا التكنيك موجوداً في افتتاحيات معظم قصص هذه المرحلة. إن لم نقل كلها.

يتعلق الأمر كله - إذن - بالوصف الخارجى. بغض النظر عن مدى أهمية الدور الذى يلعبه هذا الوصف فى إثراء القصة. وبغض النظر عن سلبية هذا الوصف. التى تظهر أحيانا فى شكل إيقاف تطور العلاقة الفعالة بين المتلقى. وصورة هذه الشخصية. التى باتت أمامه واضحة. لا مجال لأى لبس فيها. ولا رحابة يمكن له أن يتحرك خلالها. ويتخيل. فالشخصية تكشف عن نفسها منذ البداية. دفعة واحدة. وهى ما تسمى بالشخصية المسطحة "Flat". وهى تلك الشخصية التى توجد فى النص "وجوداً مستقلاً. ولا تفهم كجزء من العقدة. وتصبح الأحداث نموذجية. ومصممة لتخبرنا بمعلومات أكثر عن الشخصية. أو لتقديم شخصيات جديدة" (١١). ولعل هذا التقديم الخارجى المبالغ فيه. نوع من أنواع التعالى. الذى يمارسه الكاتب على المتلقى. وهو تعال يستعرض فيه كل مواهبه.

بغض النظر عن حاجة القصة إليها. وفي شهادة عبد الحميد جودة السحار خير مثال على ذلك، يقول:

لكي يخلق القاص شخصاً قصته، يرسم الخطوط التاريخية لهذه الشخصية التي يصورها حتى تبرز ملامحها، وهذا يحتاج إلى دقة ملاحظة، وبراعة في الوصف لتجسم الشخصية في مخيلتنا، وعمل القاص هنا هو وصف الشخصية وصفا دقيقا، فيذكر طولها، وعرض الكتفين، ولون الشعر، والعينين، ووصف الفم، والأنف، والجبين، والمشية، واللفتة، والثياب إلى أن تصبح الصورة واضحة أمام عيوننا وكأننا نراها على الستار الفضى في وضع مكبر واضحة الملامح والتفاصيل» (١٢). وعلى الرغم من إعلاء السحار لقيمة الشاعر الداخلية في الكشف عن معدن الشخصيات، إلا أن هذه القواعد الوصفية التي ترسم - بدقة - شكل الشخصيات تقف دلالة هامة على اهتمام كتاب هذه الفترة بالشكل الخارجي، حتى إن كان هذا الشكل لا يمثل أية قيمة عضوية، اللهم إلا مجرد تخيل شكل الشخصية على نحو دقيق.

وهو الأمر الذي نجده عند كثيرين منهم، مثل لبيرة هاشم (#) التي تقدم بطلتها، ملتزمة بتلك القواعد، التي وضعها فيما بعد عبد الحميد جودة السحار فتقول: "إنها فتاة ذات

قوام يزرى بغصن البان، وهى قد استتريت بملاءة من أجود الحرير، فلم يبن منها سوى عين كعين الغزال، ومعضمين كأنهما من العاج، وكأنها خشيت سرقتهما فقيدتها بأطواق من الذهب“ (١٣).

ونلاحظ فى هذا الوصف كيف أن هذا التقديم يصف الفتاة وصفا مثاليا للجمال، يعتمد أحيانا على صيغ عامة مثل (أجود الحرير)، أو على تعبيرات، وصور متواترة غير مبتدعة مثل (قوام يزرى بغصن البان) و (معضمين كأنهما من العاج). هو وصف يعتمد على التصوير الأدبى بشكل ينحو للمبالغة أحيانا، مما يرتبط بما ذكرناه آنفا عن الشخصية النمطية.

ويرتبط بها من ناحية أخرى ما تواتر لدى محمود تيمور من تقديمه الساخر للشخصية، تقديمها ينحو بها - كذلك - إلى نمطيتها. يقول عن أحد أشخاص قصته ”فى القطار“، وهو الشركسى: ”شيخ يبلغ الستين، أحمر الوجه، براق العينين، يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل، مسكاً بمظلة أكل عليها الدهر شرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه“ (١٤). ومثل ذلك ما نراه عند محمود كامل الذى ”يصف الشخصية وصفا مجملا مبهما، يستعيز بالفكاهة الحقيقية عن التشخيص الجسم، مما يجعل وصفه يعتمد على أكليشيهات لغوية، استوجب وجودها تلك السخرية“ (١٥)

وهو ما يشبه - فى النزوع إلى تقديم الشخصية من الخارج، أو ما نسميه "قشور الشخصية" - ما نراه عند كل من محمود تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد، وغيرهم، مما يدعو إلى الحكم بأن هذا النوع من التقديم كان عنصراً أساسياً فى منظومة التقاليد القصصية فى ذلك الوقت.

ثالثاً: الشخصية الداعية إلى التعاطف:

يرتبط بالفكرتين السابقتين - كذلك - أن الشخصية فى منظومة القصة التقليدية داعية إلى التعاطف، من حيث ما تكتسبه من سمات تنميطية.

والواقع أن الشخصية فى هذه القصة، فى ناتج من نواتج محاولة القاص التأكيد على واقعيتها، صارت شخصية مألوفة، تعبر عن شريحة من شرائح الحياة، بكل ما فى شخصيات هذه الشريحة من سمات، تبدو واقعية للقارئ، ثم سرعان ما تتكشف حبكة القصة عن أزمة يرصد الكاتب شخصياته داخلها، هذه الأزمة تحول هذه الشخصية النمطية إلى شخصية مهزومة، مأزومة، أزمة مرهونة بالظروف القصصية التى ينسجها القاص، وتتسم هذه الأزمة بأنها ليست أزمة وجودية أصيلة فى حياة الشريحة التى تعبر عنها الشخصية، وكل هذا يؤدى إلى اكتساب هذه الشخصيات سمات ميلودرامية، تعنى أساساً بخلق جو من التعاطف

يحس به المتلقى حيال هذه الشخصيات على الرغم من عدم التعمق فى دواخلها. وتعتمد هذه النوعية على التقمص القائم نسبيا بين الشخصية والمتلقى، وهو تقمص يجعل من العلاقة بين اشتداد الأزمة، وانهزامية الشخصية من ناحية، وازدياد التعاطف معها من ناحية أخرى، علاقة طردية.

يبقى الأمر كله - إذن - مجرد رصد لمظاهر مأسوية تحيط بالشخصيات، بما يفضى عليها نوعا من السلبية والانهزامية، وكل هذه المظاهر تعد من بقايا التأثير الرومانتيكى فى هذه المرحلة، وهى بقايا تختلط بالنزعة الأرسطية فى تصوير البطل النبيل، الذى تتكالب عليه القوى الخفية، الأمر الذى يهدف -أساسا - إلى تعاطف المتلقى تعاطفا كاملا مع هذا البطل، ويؤدى - فى الوقت ذاته - إلى تطهير النفوس، وهو هدف اجتماعى أخلاقى (١٦).

ويتفق كل ذلك وطبيعة العنصرين السابقين، فى أن الشخصية القصصية تعبر عن "شريحة من شرائح الحياة تقتطع، ويقع عليها تركيز محدد، موضوع على أسس يمكن أن تسمى معقلنة، بحيث يتلمس الفنان، واعيا، أو غير واع، بشكل مباشر أو غير مباشر، تفسيراً لهذه الشريحة" (١٧)، بشرط كون هذا التفسير متفقا، فى صيغته النهائية مع القيم الاجتماعية التى يحملها الكاتب بوصفه داعية فى

أساس مهمته القصصية.

ويمكن أن نمثل لهذا النمط بشخصية "أبى المعاطى" بطل قصة "إحسان لله" لمحمود تيمور (١٨).

السمات التجريبية فى الشخصية القصصية

يدور الكثير من نقاط الأبحاث النقدية حول الشخصية القصصية، و محاولة رصد التغير فى سماتها الفنية، وهو التغير الذى سنحاول تلمس مدى إجاز يوسف الشارونى فيه، وترصد هذه الأبحاث ذلك التغير من حيث هو إجاز فنى حضارى خاص بالعصر الحديث، ويعتمد أساسا على تغير الرؤية إلى طبيعة الفن نفسه، فمن ناحيتهم، "يرى دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية التقليدية فى الرواية الكلاسيكية تنتمى - حقا واقعا - إلى الماضى، أما عصرنا على حد تعبير جرييه، فهو عصر الرقم، وليس الاسم، وتعليق المؤلف على دوافع شخصياته يبدو عالما خاليا من النزاهة" (١٩). وهذا مما يتفق مع فكرة يوسف الشارونى عن سحق الجموع للفرد فى القرن العشرين، مما يؤدى إلى تراجع المؤلف عن دوره الاختصاصى للشخصيات، وكذا، تراجع عن تعليقاته التى يفسر بها أفعالهم، إلى دور الراصد - فقط - لهذه الأفعال، على أمل أن يؤدى هذا الرصد إلى ترسيم حياتهم، باعتبارها جزءا موحيا بالكل، لكنه - فى أضعف الأحوال - جزء يعبر عن نفسه

فقط.

وقد أدى هذا التغير إلى وجود ما يمكن أن نطلق عليه
”انحسار الدور الخارجى للشخصية انحسارا شديدا، و(كذا)..
صوغ العناصر الروائية بشكل يفسح للمتلقي دورا أعظم فى
خلق الكيان الروائى“ (١٩).

وهكذا يمكن الحكم بأن مظاهر الشخصية القصصية
الحديثة تعد - فى أهم أحوالها - محاولة من الكتاب للاقترب
من جوهر هذه الشخصيات، و واقعها المأزوم، المطلق، الذى يمس
واقع شخصيات العصر، ويضخمه، فى شكل يقترب من
التعبير عن روح العصر، كل بقدر، وهو ما سنحاول أن نلمحه
فى قصة يوسف الشارونى فى إطار مناقشتنا لأهم الأنماط
المتعلقة بالشخصية القصصية والتي أرساها يوسف
الشارونى داخل منظومة التقاليد القصصية.

أنماط الشخصية القصصية فى قصة يوسف الشارونى
يتضح لدى يوسف الشارونى محاولته للتعبير عن جوهر
العصر و روح الحضارة الحديثة، ويظهر ذلك واضحا من خلال
استخدامه لشخصيات مأزومة أساسا، (وليست شخصيات
نمطية فى لحظة أزمة كما يتضح فى النموذج الإرشادى
السابق عليه)، وتظهر هذه الشخصيات المأزومة فى عدة أنماط،
وعلى عدة مستويات يمكن لنا - بعد رصدها تقسيمها إلى

نمطين / نوعين كبيرين متداخلين. هما: الشخصية التعبيرية،
والشخصية الكابوسية. وهما النمطان اللذان يخرج من
عباءتهما كل أنماط الشخصيات لدى الشارونى.

أولاً: الشخصية التعبيرية:

”الشخصية التعبيرية“ اصطلاح أطلقه د/ نعيم عطية
على شخصيات يوسف الشارونى. موضحاً أن الشخصية
التعبيرية هي الشخصية التى تدين مجتمعا تعيش فيه دون
أن تبين الإطار الكامل، أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريد أن
تعيش فيه.. إنها تدين أوضاعا جائرة هي فريستها، وهى
تسحق لا دفاعا عن مبدأ، بل كضحية لأوضاع اجتماعية
جائرة.. ولذلك فإنه - على الرغم من الجذور الاجتماعية
الراسخة للشخصية فى قصص الشارونى - فهى ليست
شخصيات دعائية“ (٢٠) وقد كان يوسف الشارونى من أوائل
الأدباء العرب، إن لم يكن أولهم بالفعل، الذين أضافوا إلى
الأدب العربى هذا النوع من الشخصيات القصصية الذى يعبر
- من دون خطابة - عن أزمة حقيقية، أصيلة، تعيشها
الشخصية، منذ أواخر الأربعينيات، ففتح بذلك ”صفحة
جديدة، ونقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصصية“ (٢١).
فالشخصية التعبيرية - إذن - هى ذلك النوع من الشخصيات
القصصية، على مدار حياتها القصصية، معبرة بذلك عن

أزمة مجتمعية مماثلة، وهي شخصية إيجابية بمقدار الدور المتاح لها أن تؤديه في داخل إطار القصة. ولا مزيد على ذلك، فهي لا تقدم حلاً، بل لا تستطيع أن تجد بنفسها لنفسها خلاصاً من أزمته المسيطرة، إضافة إلى أنها لا تنتظر عوناً خارجياً (من قوى عليا مثلاً). وهي تعد بذلك أداة للكاتب، يحاول عن طريقها "رؤية الوجود من خلال نفسية معينة، فيبنى الكاتب شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة لتعبر عن الواقع، فالشخصية لديه تعد أداة تعبيرية، وهذه الشخصية واعية بما يضطرب حولها من القيم السائدة" (٢٢)، وعلى الرغم من هذا الوعي بالاضطراب القيمي إلا أنها لا تملك حياله شيئاً لعلاج، اللهم إلا محاولات يائسة لمقاومة تغلغله في داخلها، وهي مقاومة قد تنجح حيناً، وتفشل أحياناً، إلا أنها تجعل هذه الشخصيات في النهاية تتسم بسماتها فتصبح شخصيات مقاومة. وبهذا يكون دفاع هذه الشخصيات الدائم عن وضعها الراهن، حتى لو كان سيئاً بالمقياس الخارجى، هو الحل الوحيد، فثبات الأزمة - على أسوأ الأحوال - خير من تطورها واستحكامها، وهو نفس المنطق الذى يتعامل به بطل "دفاع منتصف الليل"، حين يضطر إلى الدفاع عن نفسه ضد تهمة لم يعرف أبداً كنهها، يقول: "إنى ما أردت أن أصبح عظيماً، ولا زعيماً، ولا غنياً، بل مواطناً

تطمئن أقدامه للخطوة التالية، وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد في دفاعي، ولكني سأدافع عن نفسي حتى نهاية النهاية" (٢٣). سيدافع عن نفسه ضد لاشيء، ومن أجل لا شيء إلا ثبات أزمته، ليظل هو، المواطن الذي يريد أن يطمئن لخطواته القادمة، دون أية نظرة إلى المستقبل، أي مستقبل، فمستقبله منحصر في هذه الخطوة القادمة، التي سوف يحرمه منها المحققون، ومن هنا "تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جديدة بالاعتبار إنها إذا كانت لا تعرف لنفسها - بعد - خلاصا في هذا العالم العدواني الدنس، فلا أقل من أن تنكمش و تتضاءل لا تطلب جاها، ولا مالا، ولا صيتا، بل تمضى لتقاوم، ربما في جهاد يائس، كل صنوف القهر الخارجى. ومن هنا نفهم ومضة القداسة التي تضئ شخصيات الشارونى من وقت لآخر رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها" (٢٤).

والشخصية التعبيرية - بهذا - ليست رمزا لجماعة مأزومة، وليست تعبيرا فكريا مجردا عن هذه الأزمة، ذلك لأنها لا تفقد سميتها الفردية أمام هذه الأزمة التي تواجهها، و لأن حلولها - لو وجدت - لا تصلح للتطبيق على كل أفراد هذه الجماعة المأزومة، التي توجد بداخلها. وذلك لأنها - وإن كانت عضوا في الجماعة - إلا أنها لا تتخلى عن فرديتها، في مقابل

محاولة هذه الجماعة للسيطرة عليها، وإخضاعها لقوانينها. وخلال هذا الصراع بين الشخصية (كفرد)، والجماعة (ككل) حول السيطرة تندفع القصة، معبرة عن خطابها الأساسي.. الفرد ضد الجماعة، مسوغا أصيلا للحياة، وللدفاع عن هذه الحياة، وبقائها - رغم أزماتها - عن طريق ممارسة أنواع الحقوق (الحمام - في دفاع منتصف الليل).

فبطل (دفاع منتصف الليل) عندما ينسكب الماء فوقه يحس إحساسات عظيمة.. وتنفتح أمامه كل معانى الحياة المقدسة.. ويتشبه بالأرض، وبالإنسان، ويحس كأنه كائن عظيم، وسعيد (٢٥)، حيث نلمح هنا اعتراف البطل بعدم سعادته، وتفاهته وسط المجموع، وعلى الرغم من هذا الاعتراف، فإنه يبقى متشبها بالحياة، لأنه ليس أمامه غيرها، لكن هذه الخصوصية فى ممارسة عاداته لم تعد كما هى، فالجماعة بسطوتها (التمثلة فى المحقق) تتصيد له الأخطاء، عندما يتلمس أسباب هذه السعادة، حين يغير من عاداته الانكماشية، ويخرج من منزله ليشتري "اللوفة" التى سوف يستخدمها فى حمامه هذا، ولذلك يكون لزاما عليه أن يعد دفاعا عن نفسه، يبرره هذا التغير.

وتصل هذه الشخصية إلى ذروتها التعبيرية، حين تعلن صراحة، أثناء دفاعها، أن كل ما تفعله هذه الجماعة ضدها

ليس مفاجئاً لها. وأن رغبتها في الإنكماش كانت في أول الأمر "رغبة في الهدوء، ثم أصبحت شبه إحساس بالخوف، وبلزوجة في أجساد الناس، وكلماتهم، ونظراتهم، و أخيراً أدركت، وأنا أعبر شوارع المدينة أن هناك من يتبعنى وسط الزحمة" (٢٦).

هكذا تؤدي الشخصية التعبيرية دورها الأساسي في الكشف عن عمق الصراع/ عمق الأزمة، التي يعيشها الفرد المعاصر داخل جماعته، فـ "شخصيات يوسف الشارونى تدين مجتمعا تعيش فيه، دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريده..، و (هى) تعتبر بذلك مجرد الترمومتر الذى ينبئ عن ارتفاع درجة الحرارة، أو عن وجود الحمى فى جوف المجتمع دون أن تدعى علاجاً لهذه الحمى" (٢٧٠)، وهو ما يتضح فى إحساس بطل (دفاع منتصف الليل) يقينا، بأن هناك من يتبعه فى الزحمة، دون أن يحاول التأكد من هذه المراقبة، ومواجهتها، بل يحاول الهرب منها، محاولات يتأكد هو نفسه من عقم نتائجها.

ويستعيض يوسف الشارونى عن الوصف الخارجى لشخصياته، بوصف آخر أشد التصاقاً بها، وتعبيراً عن أزماتها الأصيلة، فهو يدخل إلى الشخصية، لا عن طريق أوصافها الظاهرة - كما رأينا فى النموذج التقليدى، ولكن عن طريق وصف أفعالها، باعتبارها هى المعبر الحقيقى إلى ما يختلج فى

أعماقها، وهو بذلك يضع معادلاً لتقديم الشخصيات، بشكل أكثر فاعلية، وارتباطاً بالخطاب الأساسي في القصة، ففي "الطريق إلى المعتقل" يمزج الشارونى بين الوصفين، مختاراً من كليهما ما يراه ذا فائدة في ترسيم الجو العام للقصة، المحيط بشخصية الراوى، فيقول في فقرة طويلة "كان يبدو أن الرجل فى نحو الأربعين، أشيب الشعر لا يفتأ يتمخط بين حين وآخر و فى هندامه شيء من عدم الاكتراث، أما السيدة فكانت أصغر منه قليلاً، على شيء من الملاحه، لكن أنفها طويلة للغاية، وعجيزتها ضخمة جداً، وكنت لا أعلم هل هما فى حالة من الهيام أو من التعب، فالسيدة لا تنفك تميل برأسها، وشعرها على ذقن الرجل وعنقه، و الرجل ما ينفك يداعب شعرها بأنامله، مداعبة هادئة أحياناً، عنيفة أحياناً" (٢٨).

إن الشارونى يصف الشخصية وصفاً دقيقاً، بالصورة التى أوضحها السحار سابقاً، لكنه - كذلك - يضرب بين ما هو خارج الشخصية كمظهر، وبين أفعالها التى تعد - هى أيضاً - مظهراً خارجياً، لكنه يعبر بدقة عما بداخلها من توتر وأزمة، فالرجل والمرأة مسافران للمعتقل، وفى حالة من حالات التعب، لا تمنع من ظهور ذلك التعاطف الذى يحدث عادة بين هؤلاء الشخصوس المهمشين فى مجتمع ما، باعتبار اتحاد أزمتهما، ولعل فى ذلك - أيضاً - ما يمكن أن يكون صورة لحالة

التعب المقترن بالتعاطف، التى يشعر بها بطل القصة حيال والده/ رفيقه فى السفر.

ويمكن لنا - عن طريق ما سبق - رؤية أن الشارونى قد نجح فى تحويل قواعد الإحالة الخاصة بالشخصية القصصية، من خارجها إلى داخلها ولعل هذا - تحديداً - هو ما أحدث بعض اللبس فى فهم بعض النقاد لمحاولات مشاهدته القصصية، ولنر مثلاً على ذلك فى حديث أحدهم عن (دفاع منتصف الليل) عندما يقول: "والحق أن كثرة اعتماد الكاتب على الوصف جعله يقع أحياناً فى تناقض صريح، فعندما يصف جو السينما بأنه عتمة شديدة، وعماء تام، لا ينسى أن يصف سيدة عن يساره بأنها (تخك فخذها بأضافرها الطويلة المصبوغة)... فكيف استطاع أن يرى أظافر السيدة و كيف عمق الرؤية فى الظلام، فتأكد لديه أنها طويلة، ومصبوغة" (٢٩).

وقد تغافل هذا الرأى عن إحدى أهم سمات الشخصية التعبيرية، وهو تعبيرها عما يختلج فى جوف المجتمع من مرض. إن الأظافر الطويلة المصبوغة، كمظهر من مظاهر الحضارة الحديثة - من ناحية -، ومظهر توحشى لهذه الحضارة - من ناحية أخرى - لم تمنع هذه السيدة من التوتر والإحساس بالأزمة، بل إنها - كمنجز حضارى - كانت شكلاً

من أشكال ظهور هذا التوتر الظاهر فيها/ فى حركتها. ومن ناحية أخرى فإن المحمول الأساسى لهذا المشهد، يتضح فى أن من يعيش فى الظلام دائماً، يستطيع أن يرى فيه بوضوح، والبطل يعيش فى نوع من أنواع الظلام الذاتى الناتج عن انكماشه داخله، فلماذا لا يستطيع أن يرى فى كل أنواع الظلامات الأخرى، وهو ما نراه بوضوح فى باقى مشاهد القصة، من استشراف البطل لخطر ما قادم نحوه على الرغم من إبهام هذا الخطر وغموضه.

ولعل فى ذلك ما يتفق - بشكل ما - مع من قال بأن "الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة تعبير عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون إلى الواقع الاجتماعى بمقدار ما ينتمون إلى روح العصر، ولا يصدرون عن تجاربهم البيئية، والمعاشة بمقدار ما يصدرون عن ثقافتهم العامة" (٣٠). حيث بطل الشارونى - كباقى أبطاله فى معظم قصصه - لا يصف ما يراه بعينه، وإنما ما يعرف أنه كائن يقيناً، بما يتسق مع طبيعته التعبيرية - جزئياً - فى هذا المشهد، و كلياً فى علاقته بالعالم وأفراده من حوله. و انتمائه إلى روح عصره الذى يعيش فيه، إنتماء يحوى داخله عناصر تمرد واضحة، أو بالأحرى، عناصر متعمقة، ناقدة لهذه الروح.

ثانياً: الشخصية الكابوسية:

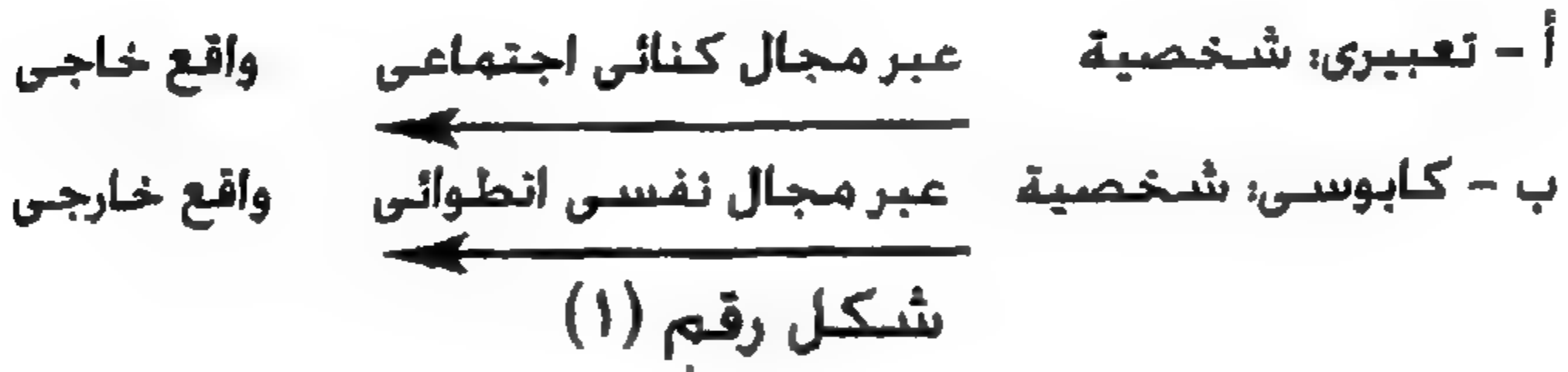
رأينا - فيما سبق - كيف عرف الشارونى - بنفسه - كابوسية القصة بأنها تصوير الأحداث غير الواقعية بطريقة تبدو واقعية للغاية، كما يحدث فى الكابوس. ويمكن - عن طريق هذا التعريف ذاته- أن نعرف الشخصية الكابوسية بأنها: تلك الشخصية التى تعيش ذلك الحدث الكابوسى، حيث تتزاحم عليها التفصيلات الواقعية (جداً)، ولكن بشكل يوحى بأن هناك قوى ما تتخذ موقفاً مضاداً لها، موقفاً يؤدي إلى تكالب كل هذه التفصيلات الواقعية عليها، بصورة تحول معها الحياة الطبيعية لهذه الشخصية إلى ما يشبه الكابوس.

ويعد الفارق بين الشخصية التعبيرية، و الشخصية الكابوسية farkاً إجرائياً، يعتمد فى الحالتين على علاقة ما لهاتين الشخصيتين بالواقع الخارجى المحيط بها، كمكون من مكونات القصة الأساسية لدى يوسف الشارونى، و أحد أهم العناصر المؤثرة جوهرياً فى تكوين شخصياته.

فالشخصية التعبيرية على هذا، فردية، موجودة داخل إطار الجماعة ذلك الإطار الذى تعترف به وإن كانت ترفضه، وتدينه، وبذلك يكون العمل الأساسى فى تكوين القصة واقعاً على الشخصية (باعتبارها التعبيرية)، ومنتقلاً بها إلى الواقع

الخارجى.

أما الشخصية الكابوسية، فهي فردية، خارجة عن إطار الجماعة، هذا، تماماً، على الرغم من أنها محكومة بقواعده، عن طريق وقوعها تحت ضغوط إجبار ما ينتج عنه. وبذلك يكون العمل الأساسى فى تكوين القصة واقعاً على/ ناجماً من عناصر الواقع الخارجى التى تؤثر فى هذه الشخصية، وتسهم بشكل كبير فى تكوين رؤيتها لنفسها، ورؤية المتلقى لها - تبعاً لذلك - داخل إطار تلك الأحداث المتعاقبة التى تحيط بها فى تتابع كابوسى. ويتضح الفارق - هذا - فى التخطيط التالى:



هكذا يمكن أن نعد كلا النوعين مضاداً للآخر إلا أنهما من ناحية أخرى صنوان، كأنهما وجهان لعملة واحدة، جوهرياً، فكلاهما تجسيد حى للأزمة التى يعيشها الفرد المعاصر بشكل أكثر تبئيراً، يضع هذا الفرد فى خضم هذه الأزمة وبذا يمكن أن نرى تداخلاً بين النوعين. على أن الشخصية الكابوسية لدى الشارونى تتسم بسمات تميزها عن سائر

النوعيات. ومن هذه السمات:

أ - الانعزال:

ويتضح الانعزال عن المجتمع / الواقع الخارجى، ملمحا أساسيا للشخصية، ومكونا من مكونات كابوسيتها. ويبدو هذا الانعزال مبررا، سواء أكان هذا التبرير محكوما بمنطق واقعى، أو خاضعا للمنطق القصصى. ففى قصة "سرقفة بالطابق السادس" يظهر إنعزال (سيد أفندى عامر) نتيجة لفشله فى حبه، الذى لم يصرح به - أبدا - لمحبوته، وهو انعزال صوفى، فسيد أفندى راهب فى محراب هذه المحبوبة، يرسم صورتها، وينحت تمثالا لها، ويكتب فيها الشعر والقصة، وكأن هذه هى وظيفته الوحيدة التى يحيا من أجلها، وحتى فى فترات عمله - مدرسا -، واختلاطه المحدود، يبدو كأنه يهين نفسه لوظيفته هذه. (٣١)

من جهة أخرى، تبدو عزلة الشخصية فى قصتى (الزحام)، و (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) عقابا داخليا مباشرا، على الجريمة التى ارتكبها كل من البطلين.

فقد ضاجع بطل "الزحام" أرملة أبيه بعد وفاته، فى حين ارتبط (موجود عبد الموجود) مع أم زوجته بعلاقة آثمة. مع ملاحظة الفارق الذى يتضح بين الاثنين، فى أن العزلة الأولى (فى الزحام) كانت بمثابة تقوقع داخلى للبطل. أدى به فى

النهاية إلى أن يجن. فى ناتج مباشر لانتهاك هذه العزلة. عن طريق ظهور أبيه فى أحلامه. معاتباً إياه على هذا الجرم الذى ارتكبه فى حقه. (٣٢).

أما فى حالة (موجود عبد المجود) فىأخذ الانعزال سمة الهروب من هذا العقاب. إنه خوف تأصل داخله. من أن يتحول كل الناس إلى محققين. للجريمة التى ارتكبها حين قتل حماته عقب انتحار زوجته. بعد علمها بعلاقتها الآثمة.

يبدو الانعزال - إذن - فى القصتين ناتجاً لخوف من عقاب على جريمة ارتكبها. مع فارق واضح فى قوة الشخصيتين. حيث تلجأ الأولى إلى الانعزال داخل جنونها. حامياً لها. وتلجأ الثانية إلى تسويق ذلك الإنعزال عن طريق نظريات فلسفية. (أنا خائف إذن أنا موجود). و (الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها) (٣٣). هذان النوعان من الانعزال يبدوان متوائمين تماماً. مع الخطاب الرئيس المنتقد لأبجديات الحضارة الحديثة فى القصتين. حيث يبدو مرض بطل (الزحام) ناتجاً مباشراً لشدة الزحام. الذى يعانى منه - هو بالذات - بصورة واضحة : ولأنه سمين البدن. وهو ملمح مفارق شكل أزمته منذ البداية.

لكن هذه الجريمة الواضحة المعالم فى القصتين - كلتيهما - تتراجع على نحو واضح فى (دفاع منتصف الليل) حيث لا

جريمة أساسا، فما أن يغير البطل عاداته، بشكل جزئى، مفاجئ، حتى يفاجأ بأنه مطلوب منه أنه يعد دفاعا عن هذا التغيير الطارئ، وهو ما يتفق مع فكرة عصر الرقم، التى نقلناها - من قبل - عن آلان روب جرييه، حيث وجوب التزام الفرد بالقوانين الصارمة التى قيده بها الجماعة، وإلا فإنه سيكون مهددا بخوف ما.

إن هذا الخوف يتحول فى القصص الثلاثة إلى رعب حقيقى، ينتفى معه الإحساس بأى أمل فى الخلاص، خلاص الفرد المعاصر من أزمته، وهذا "الحلم بالخلاص الذى قد تحول إلى رعب من لا شئ، وإحساس مرهق بخطيئة مجهولة، ينتهى حين يدخل البطل بيته الصغير الحقيقى بكابوس حقيقى" (٣٤)، حين تقضى سلطة الجماعة على كل أمل فى خلاصه، عندما تلاحقه إلى منزله الذى اعتقد، من قبل، أنه سوف يحميه منها، فسارع إلى الرجوع إليه.

ويبدو انعزال بطلتى قصة (زين)، وقصة (جسد من طين)، لا نتيجة جرم ارتكبه أى منهما، بل نتيجة مرض أصاب كلاهما.

فـ (زين) مصابة بصلع دائم، لا أمل فى الشفاء منه، مما يؤدى إلى نبذها مكرهة، وإلى تفريق أبويها فى المعاملة بينها وبين أخواتها، فهى تعامل داخل أسرتها كمواطنة من الدرجة

الثانية، وهو الأمر الذى يسيطر عليها، على مدار القصة، ويؤدى فى النهاية إلى سرقتها قرط أمها، لكى تحصل على العلاج، تلك السرقة التى ترى فيها جريمتها، التى سوف تلتصق بها طوال عمرها، فترضى بأن ينبت شعرها لمدة ليلة واحدة، هى الليلة التى سوف تنتحر فيها متخذة من شعرها الطويل المنسدل غطاء لجثتها. (٣٥).

ويشبه هذا - بشكل ما - ما يحدث فى قصة (جسد من طين)، حيث (ليزا) التى تعاني من وجه مجدور مشوه، يجعلها معزولة - كرها - عن المجتمع، وعن الزواج، وعلى الرغم من تمسكها بالفضيلة إلا أنها تعجز - فى النهاية - عن مواجهة مطالب جسدها، فتسقط، الأمر الذى يعذب ضميرها، فتنتحر هى الأخرى. (٣٦).

وبهذا يمكن أن نرى أن "الإنسان فى قصص الشارونى مطارده أبداً، فهو مهدد بالمرض، وبالخيانة، وبالجرمة، وبالموت، وبالإعدام، فالإنسان لدى الشارونى معذب، وعذاباتهِ تتراوح بين الفكر والمادة . لذا فهو يردد دائماً بأن ما حدث لهذا الإنسان فى القصة يمكن أن يحدث لكل إنسان" (٣٧).

وهذا بما يتفق مع الخطط الموضح للشخصية الكابوسية، الذى يوضح عمل مفردات الواقع الخارجى، وتأثيراتها فى الشخصية الكابوسية، باعتبارها شخصية مجبرة على

الإنعزال.

ب - الوعي الحاد بالأزمة:

تنتهى عزلة شخصيات الشارونى الكابوسية، دائماً، نهايات مفاجعة، تتراوح بين الجنون، والانتحار، والتلاشى، تلاشى الوجود، الذى يعترف به موجود عبد الموجود بوضوح فى ختام قصته حين يقرر بشكل منطقى قاطع "أنا خائف إذا أنا غير موجود" (٣٨) فى إنذار واضح، مفاده أن الخوف يساوى - بالفعل - هذا التلاشى، أو - على الأقل - يؤدى إليه.

والملاحظ أن (موجود عبد الموجود) هو الأوضح فى شخصيات الشارونى الكابوسية الذى لا يتخذ - على مدار قصته - سمت التلاشى الحقيقى، عن طريق الجنون والانتحار ولعل مرد ذلك إلى وعيه الشديد بأزمته، ذلك الوعي الذى أدى إلى انعزاله، وعلى الرغم من هذا الانعزال، يظل يقظاً، بشكل واضح، إلى أى محاولة لانتهاك عزلته، إن وعيه - كما نستنتج من مقولاته الفلسفية التى يطرحها عبر القصة - يعد السبب الأساسى لصموده أمام أزمته.

إن هذا الوعي، يعد مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب الرئيس الذى يطرحه الشارونى، محاولاً - فى الوقت ذاته - الاستناد إليه فى مواجهة الأزمة الحضارية التى تواجه شخصياته.

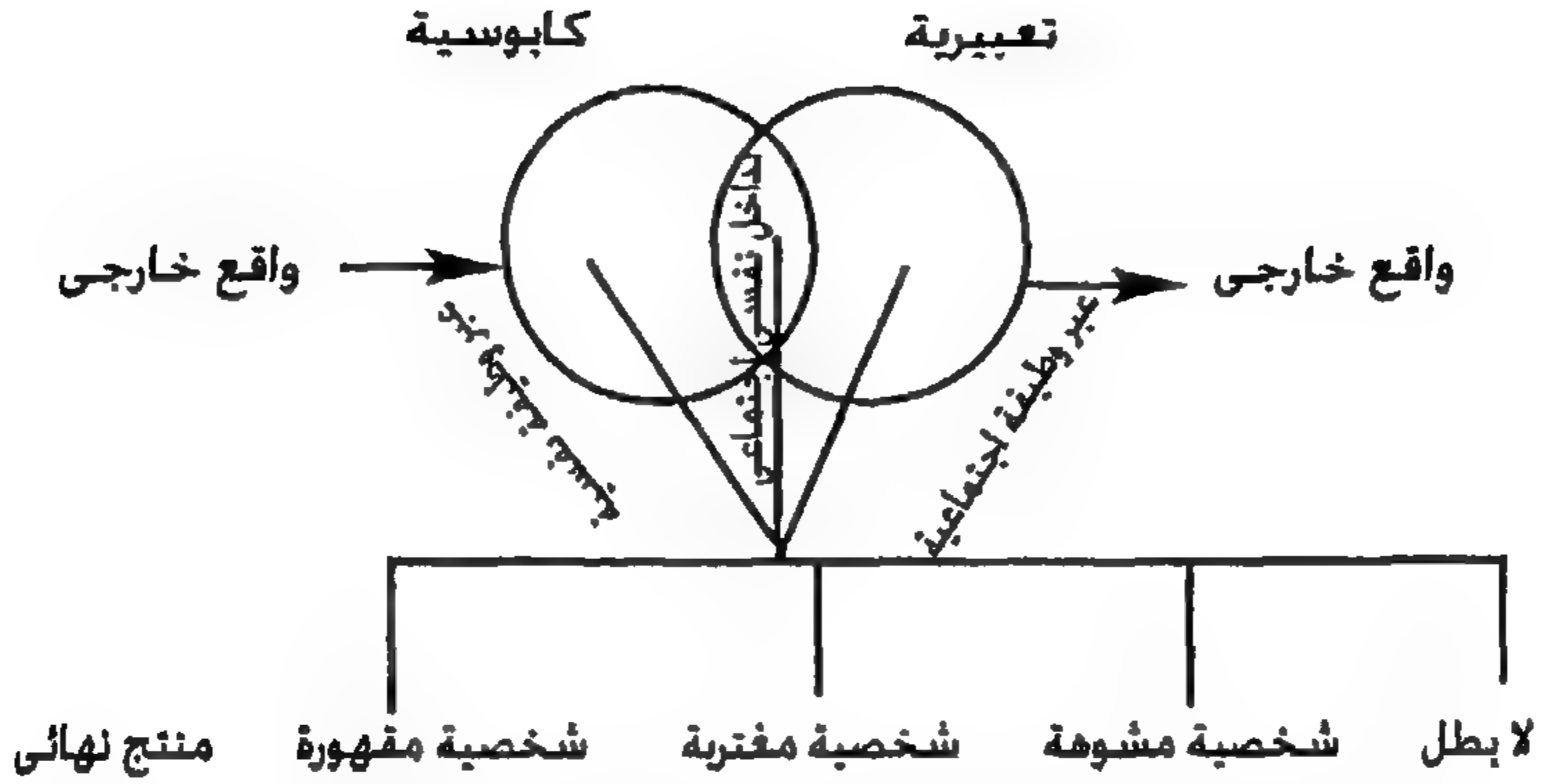
وهو الوعى الذى تسبب - كذلك - فى النهايات المفجعة لأبطال هذا القصص، على اعتبار ارتباط وعى الشخصيات، فى قصص مثل (زين جسد من طين، الزحام) بعناصر أخرى قيمية، تتصل بالدين والضمير، فهذه الشخصيات تؤرقها جرائمها - نظرا لوعيتها الشديد بأنها جرائم من نواح مختلفة، فهو أرق يتعلق بالمسألة الإيمانية فى (جسد من طين)، ويتعلق بمن يمارسون سلطة القاهرة (الأب والأم فى زين، والأب فى الزحام). لكن بطل (دفاع منتصف الليل) عندما يعى أزمته وعيا كاملا، يرى فى محققه مجرد منتهكين لعزلته، فيقاومهم. وعندما تبتعد الأزمة عن المسألة الإيمانية هذه، وتقرب من جو الفلسفة، فإن الشخصية تكون هى التى أسبغت وعيها الفلسفى على أزمتهما الأصيلة، ذلك الوعى الذى يعد خط دفاعها الأخير عن نفسها.

بين التعبيرية والكابوسية،

عن طريق ما سبق، يمكن أن نقر بأن الشخصية التعبيرية، والشخصية الكابوسية، قد مثلتا نمطين عامين فى قصة الشارونى، حاول عن طريقهما إرساء عنصرين قصصيين جديدين فى القصة العربية.

وهذان النمطان صنوان، متداخلان، وينتج عن تداخلهما أنماط عديدة يمكن أن تندرج تحتها، تبعا لما أقرناه سابقا، عبر

وظائف اجتماعية و نفسية. ينتج عن كل منهما، أو عن تداخلهما أنماط أخرى مثل: اللابطل، و الشخصية المشوهة، والشخصية المقهورة، والشخصية المغترية. وذلك تبعا للمخطط التالي:



شكل رقم (٢)

ويمكن لنا تبعا لهذا المخطط أن نناقش هذه الأنماط الجزئية للشخصيات القصصية لدى الشاروني، باعتبارها شخصيات تجمع بين الجانبين الكابوسي والتعبيري، وسماتهما، أو - على الأقل - بعض من سماتهما. وهو ما سوف يتضح في هذا الجزء من الدراسة.

١ - الشخصية المشوهة:

يقف التشويه - بما هو قيمة تعبيرية في الشخصية - دليلا بليغا على مقدار الانزياح، الذي يحدث في مكونات

الشخصية داخل السرد، إذا ما قورنت بالشخصية داخل الواقع، فـ "العناصر الواقعية تضاف إلى الأخرى المتخيلة، وتتحول إلى شيء مختلف تماماً" (٣٩). وأيا كان الحقل الذى يخرج منه هذا الانزياح، كابوسيا كان، أو تعبيريًا، فإنه يعبر فى النهاية عن معنى باطن، كامن وراء جسد يفترض أنه كان طبيعيًا، معنى مشوه، ينال شخصية من داخلها، بما يتوافق مع فكرة أن الاتجاه التعبيري يعبر عما هو معلوم، وليس عما هو كائن. وقد ظهرت فكرة التشويه فى قصص يوسف الشارونى على عدة مستويات:

أ - التشويه، مطلب اجتماعي، وإدانة للعصر -

تعد الشخصيات التى عاجها الشارونى فى قصصه، وخاصة المشوهة منها، إدانة للعصر، ومفرداته، تلك التى أسهمت بنصيب وافر فى تشويه إنسان هذه العصر وتحويله من فرد تهتم به الحضارة، وتعالى من قيمته، إلى مجرد عنصر مهمل، فى سبيل الإغلاء من قيمة المجموع. الأمر الذى أفقد الشخصيات محتواها الأساسى، لتصبح - فى نهاية الأمر - مجرد سمات شخصية جزئية، تتجسد فى شكل الشخصية - مجرد شكلها - هذه الإدانة تبدو واضحة فى التناقض بين مهنتى بطلى قصتى (زبطة صانع العاهات)، و (مصرع عباس الحلوى).

فإذا كان العمل الأساسى لعباس هو (الخلاقة)، بما تحويه من فكرة التجميل، الذى يتطلبه المجتمع، فإن "الظروف العالمية جميعها، وليست المحلية وحدها، هى التى وجهت زبطة نحو صناعة العاهات، وهى التى جعلته ينتهى إلى هذه الصناعة الخلاقة" (٤٠)، فالواقع العالمى، موثقاً فى أفراد المجتمع المحلى، قد أدى إلى كون فكرة التجميل، باعتبارها تزييفاً للواقع، منتشرة بشكل واضح فى الأوساط القادرة على دفع ثمن ذلك التزييف، وفى المقابل، أدى إلى انتشار فكرة التشوية، مبرراً للوصول إلى غايات غير مبررة فى حد ذاتها، "كان زعماء العالم يصنعون الحقد والكراهة فى القلوب، ويصنعون القنابل، والطائرات فى المصانع، ثم مزجوا الجميع معاً، وصنعوا منه حريقاً عالمياً كبيراً، وفى الشوارع الضخمة، فى المدينة، كانت صناعة التجميل قد انتشرت تصنع السمنة للنحاف، والنحافة للسمان" (٤١).

هكذا يدين الشارونى ذلك الواقع العالمى المشوه بالكراهية، والمشوه لأفراده، عن طريق إبراز ذلك التناقض الواضح بين الطرفين : ، التشويه، و التجميل.

وهكذا، فقد ارتكز دفاع يوسف الشارونى عن زبطة على هذه النقطة، وهى أن زبطة لم يصطنع العاهات، إلا مسايرة لواقع عالمى، من ناحية، و من ناحية أخرى، أنه - باصطناعه

هذه العاهات - يمنح كلاً من المحسن و الشحاذ مبرراً ما. فهو يمنح الشحاذ مبرراً للحياة. والكسب. وبهذا تصبح صناعة التشويه معادلاً لصناعة الحياة في الحضارة الحديثة. كما هي مبرر لحياة الشعوب عند زعمائها. وهو يمنح المحسن مبرره المتافيزيقي لكى يمنح هذا الشحاذ شيئاً. مقابل دعاء سيظن - متعمداً - أنه مستجاب. فقد كان هؤلاء المحسنون "أشخاصاً عمليين. لا يريدون أن ينفقوا أموالهم بلا عاهات تستدرهم. ولا يبعثوها على غير مستحقيها. كانوا يريدون عمياً. وعرجاً. وبلها. كى يغدقوا عليهم بما يغدقون على عشيقاتهم" (٤٢). وبذلك يصبح التشويه مطلباً أصيلاً فى المجتمع. ومطلباً ضرورياً لسير الحياة فيه.

ب - التشويه سبب لأزمة الشخصية:

إذا كان التشويه - بما هو مطلب اجتماعى أصيل - يعد نتيجة لانحراف اجتماعى. فإنه - من ناحية أخرى - يعد سبباً أصيلاً لازمة الشخصيات فى قصة الشارونى. وخاصة فى القصص التى نجد أبطالها مشوهين. نتيجة لإصابتهم بمرض قديم.

يظهر ذلك فى (زين) بطله القصة المسماة باسمها. التى تنجو من حادث كاد يتسبب فى موتها. وينتج عن هذا الحادث بتر أحد أطراف أصابعها. إلا أنها. بعد قليل. تصاب بقرع خبيث

يذهب بشعرها. وهذا القرع. حسب القصة، هو السبب الأساسي لأزمة "زين"، وهو السبب الداعي لأن تعامل، من قبل والديها، معاملة سيئة، بل يجعلها مطالبة بالكثير من الواجبات، في مقابل مبدأ "اللاحق" الذي تعامل به من قبل الجميع.

فإذا أخذنا في الاعتبار الدلالة الميثولوجية للقرع، سنجد أن هذا القرع يدل على الحزن على فقيد عزيز، وتظهر بوضوح "هذه العادة عند الإسرائيليين القدماء، أن يظهروا حزنهم على وفاة أصدقائهم عن طريق قطع أجسامهم وقص جزء من شعورهم بحيث تبدو صلعات فوق رؤوسهم" (٤٣). القرع - إذن - دليل الحزن، وقرين البكاء، وتشويه الجسد، والروح، و هو نتيجة مصيبة عظيمة، ففي التوراة تولول مؤآب على نبي، وعلى ميداب، في كل رأس منها قرعة، كل لحية مجزوزة، في أزقتها يأتزرون بمسح، على سطوحها، وفي ساحاتها يولول كل واحد منهم سيالا بالبكاء" (٤٤)، وهو ما يتواتر لدى معظم القبائل البدائية، حسب مقولات جيمس فريزر، وهو ما يوضح إحدى مقومات ثقافة الشاروني، حيث الدين عامل أساسي. من العوامل المؤثرة في الشخصية، وفي تعبيرها عن أزماتها، و حيث الأزمة متوحدة عند جميع البشر خاصة إذا ارتبطت بالحاجات الأساسية، أو بفقد العزيز، ولعل ذلك يردنا إلى بداية

تشوه "زين" حيث الحادث الذى تسبب فى بتر أصابعها فكأنها أصيبت بهذا المرض. الذى أدى إلى قرعها. حزنا على ذلك الجزء العزيز الذى فقدته من جسمها. غير أننا لن نتعدى إلى هذا الحد من الاستنتاج الذى يبدو. فى أحد أوجهه. ملائما لذلك الجو الحزين الخيم على القصة. فما يهمنا هو ما سببه هذا التشويه من أزمة واضحة. وقعت زين فى براثنها. الأمر الذى يتضح فى مفارقة بالأمر إلى ذروته. عندما ترتب شعر أختها الناعم المسترسل. وها هى ذى (أختها) قد أوشكت أن تتم السادسة عشرة. وستزف إلى ابن عمها مفتاح^(٤٥) وزين فى العشرين. ويتضح لها عزوف كل الرجال عنها. حتى ابن العمدة الذى لا يتورع عن إقامة علاقة مع أى أنثى. بما يجعلها تشعر أن هذا القرع قد أدى إلى كونها نجسا. يجب أن يبتعد عنه الجميع. و هو ما جعلها تحس بأزمة وجودها/ خطيئتها. وتعمل على التكفير عما لا يد لها فيه. عن طريق عملها الشاق الدعوب. الذى لا تنال عليه أى كلمة شكر. إن بكاء زين فى وحدتها كثيرا دلالة على اكتئابها. ناتج عن إدراكها إنها "عاجزة عن التحكم فى الأشياء. أى أنها لا تستطيع أن تحقق أهدافا مرغوبة. أو تتجنب وقوع أى أحداث غير مرغوبة" (٤٦). كما أن رغبتها فى استكمال أنوثتها هى ما دفعتها - بالتأكيد - إلى ارتكاب السرقة لمرة واحدة أولى. كدنس بديل.

يكون لها يد فيه. فكأنها تقول لمن حولها. إنا كنتم تعاقبوننى على ما لا يد لى فيه. فسأصنع بنفسى ولنفسى ما أستحق عليه هذا العقاب. إن تشبث زين بحققها الأساسى فى السعادة قد أوصلها - عند الشارونى إلى حتفها" (٤٧). وهكذا أدى تشويه (زين) إلى أزمة. لم تجد منها خلاصا، إلا بتحول هذه الأزمة إلى أزمة أخرى ناجمة عنها. عن طريق سرقتها لقرط أمها لتدفع ثمن علاجها. الذى ينجح. فينسدل شعرها فاحما على كتفها. و يقيم معها ابن العمدة علاقة تعلم القرية سرها. فتلقى (زين) حتفها فى النهاية.

إن الشارونى فى استخدامه للتشويه عنصرا أساسيا فى الشخصية. نجده يحاول استبطان هذه الشخصية من الداخل. فيبدو التشويه ملمحا خارجيا/ بابا رئيسا يركز الراوى عليه. لكنه - من ناحية أخرى - يؤكد بشكل ما العامل الاجتماعى. الذى يظهر فى كون الراوى يرصد الأحداث من الخارج. فى صورة تجعل من الشخصية الرئيسة أقرب إلى البطل النبيل الذى تتواتر عليه أهوال القدر غير أن بطل الشارونى فى النهاية ليس بطلا بالمعنى التقليدى، بل إنساناً قد يخضع لرغباته.

وهذا النموذج يتكرر بصورة ما. فى قصة "جسد من طين". حيث "ليزا" بطلة القصة أصيبت فى طفولتها بجدرى ترك

أثراً واضحاً على هيئة ندوب شوهت وجهها. مما جعلها غير مرغوبة من الرجال. فصديقاتها قد تزوجن. وهى فى سن الثامنة والعشرين. ولم يتقرب إليها أحد.

إن أزمته - إذن - تكمن فى وجهها المشوه. وهى أزمة كانت "ليزا" تحاول الهروب منها بعدة طرق: الأولى: ثقتها التامة فى جمال جسدها. مما يعد سداً للنقص الذى تحس به فى وجهها.

الثانية: أحلام اليقظة التى كانت تحلم فيها بجارها طالب الطب. والتى كان جسدها يصل فيها إلى قمة إثارتها.

الثالثة: هى الدين. حيث تمسكها بالفضيلة. ومحاولتها لطرد هذه الأحلام. عن طريق قراءتها كتابها الدينى. (٤٨). ونلاحظ أنها كانت تفعل ذلك بعد أن ينتهى الحلم (٤٩).

إن ما يحكم أزمة ليزا - إذن - هو جسدها. ذلك الممنوع من رغباته بسبب من تشويه وجهها. وهى. حين تحاول أن تنال تلك الرغبات. فإن الدين. الذى كان من أهم أسباب تواؤمها مع أزمته. يصبح هو العنصر الضاغط. المؤدى بها إلى حتفها. حيث الدين. فى هذه القصة. قد أدى بها إلى الاعتقاد بأن الشيطان قد سكنها. بعد ممارستها الجنس مع جارها طالب الطب. هو الذى دفعها إلى الانتحار. فى معادل واضح للمجتمع الذى قتل (زين) من قبل.

إنها الأزمة نفسها، ولكن بتنوع في أشكالها. ذلك التنوع بين الخارجى/ المجتمعى، والداخلى/ النفسى. حيث الحكم النهائى - فى كلا القصتين - متوافق مع طبيعة هذا التنوع من ناحية، ومع طبيعة كل من القصتين، من ناحية أخرى. فالحكم على (زين) بدا مقبولا، من وجهة نظر مجتمعتها، لأنه هو الذى قرره، كما يتضح من الفقرتين الأخيرتين فى القصة (٥٠)، أما (ليزا)، فإن جارها/ شريكها فى الخطيئة، قد أسف لأنه لن تتاح له الفرصة مرة أخرى، لكى يضم جسد ليزا، مقررا: "ما أسخف المعركة التى تنتهى فى نفس الإنسان بمثل هذه النهاية" (٥١). فى حكم نهائى أصدره - هو - على (ليزا)، أو بالأحرى؛ على الحكم الذى نفذته (ليزا) فى نفسها، بأن انتحرت، بعد أن وقعت معه فى الخطيئة، بوقت قليل.

الأزمة فى الشخصيتين واحدة، والسبب متشابه، والنهاية، فى الحالتين، تكمن فى خرق القانون: الاجتماعى فى (زين)، والدينى عند (ليزا)، وكلا الشخصيتين قد لقينا حتفهما فى نتيجة/ عقاب لهذا الخرق، مما يؤكد ما أقررناه، سابقا، من أن شخصيات الشارونى محرومة من إرضاء رغباتها، نتيجة لضغط الجماعة، وإذا حاولت إرضاء هذه الرغبات، تكون النتيجة لفظ الجماعة لها، أو أن تنفى نفسها خارج هذه الجماعة.

جـ : التشويه بالعاهة والجو الكابوسى:

إذا كنا قد عالجنا تشويه البطل فى العنصر السابق، فإن تشويه الشخصية الثانوية/ المساعدة، هو ما يهمنا هنا، هذا التشويه الذى نجده - أساسا - فى هذا النوع من الشخصيات، يوجد داخل إطار كابوسى، يحكم القصة، ويتحكم فيها، كما أن هذا التشويه يظهر عن طريق إبراز عاهة - غالبا ما تكون - واضحة الأثر فى أداء هذه الشخصيات لوظائفها داخل القصة. وهى الوظائف التى تساعد على رسم الجو المحيط بالبطل/ الشخصية الرئيسة، وهو ما يجعل رؤية هذا البطل بصورة أوضح مكنة، نتيجة للإلمام به من الداخل، عبر رصد انفعالاته فى النص، وكذلك نتيجة للإلمام بأهم ما يدخل إلى محيطه الحيوى من شخصيات.

كما أن العاهة قد تودى وظيفة تعبيرية، فإذا سلمنا - جدلا - بأن (محمود) البائع فى قصة (القيظ) هو صورة من صور انعكاس (محمود) المثقف، نتيجة لتشابه الاسم، وهو ما نراه واضحا فى مشهد المرأة^(٥١)، فإن عين البائع النالفة ستمثل - إذا - أزمته الوحيدة التى استطاع أن يتألف معها، فى مقابل أزمات عديدة للمثقف لم يستطع التغلب عليها، وهو ما يتفق مع المقولة التعليقية فى بداية القصة (محمود شاب مثقف، وهى لعنة كافية فى هذا العصر)، ذلك لأن البائع

سيمثل شخصية ذات اتجاه واحد. فى حين أن المثقف متعدد الاتجاهات، وهو بالتالى متعدد الأزمان. كما أن البائع سيمثل - على الرغم من بساطته. وعاهته - ما يمكن أن يكون المثقف قد طمح إليه من استقرار وسكينة. ففى حين أن المثقف يضع شروطاً سخيفة لسعادته. فإن البائع ينفى هذه النوعية من الشروط من حياته. لذلك ينجح فى الزواج من فتاة. فى حين يكون المثقف على وشك إنهاء علاقته الثالثة.

وقد حاولت قصة (سياحة البطل) ترسيم الجو الكوبوسى، عن طريق (المقهى). وهى المحطة النهائية لبطل القصة (مؤمن). التى وصل إليها أخيراً. أثناء بحثه عن مسكن، فى يوم عطلته الرسمية. وفى محاولة منه لمقابلة أحد أصحاب العمارات. وأحد الوسطاء.

يظهر رواد المقهى كأنهم "من سن واحد تقريباً. يكادون يرتدون زياً متماثلاً. كأنهم تلاميذ فى مدرسة. وكان أكثرهم لا يسير باعتماد. بعضهم يسير كأنما قدماه صناعتان، وبعضهم يخب كأنما له قدم أطول من الأخرى، وبعضهم يفسح ما بين رجليه كأنما به شئ من كساح أو كأنما هنالك مسامير فى حذائه" (٥٣).

إن هذا التوحد - الغرائبى - الواضح فى شكل العاهة، بتضافره مع التوحد فى شكل الزى. له دلالة واضحة، مشيرة

إلى قيم الجماعة التي تطبع أفرادها بسماتها. فكأن كل رواد هذا المقهى يسIRON بهذه الطريقة . فقط لأنهم من روادها. ولأنهم - جميعاً - يلعبون فيها الشطرنج. إنها شخصيات قد تشبه فى ظروفها شخصية مؤمن بطل القصة. وهم يسIRON بهذا الشك ليوائموا بين سيرهم. وسير حياتهم. الذى يحصلون فيه على أقل حقوقهم بالكاد.

إلا أن ما يثير الانتباه أن "الوسيط" بين مؤمن وصاحب العمارة. كان يرتدى زياً مختلفاً عن باقى رواد المقهى. إضافة إلى سلامة قدمية. ومرد ذلك إلى أن هذا الوسيط قد نجح فى الخروج من دائرة هذا المقهى باتخاذ دور الوساطة (السمسرة). وما يدل على ذلك هزيمته فى الشطرنج. إنه حالة وسط بين حالة رواد المقهى. المنسحقين فى المجموع. وبين أصحاب العمارات الساحقين. المتفرجين. ولعل فى اسمه "يونس" ما يؤكد هذه الحالة. حيث مرتبته - باعتباره وسيطاً - تقارب مرتبة الأنبياء.

أما صاحب العمارة. فلا يكفى كونه لا يسير باعتدال. بل يتفرد/ يتميز على كل رواد المقهى. باصطحابه عكازين. دليلاً على عاهته "فكأنما أصحاب العمارات على هيبتهم - ذوو عاهات. بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم. بل إن هذه العاهات لون من ألوان هيبتهم" (٥٤). تبدو العاهة المتوحدة فى

شخصيات المقهى - إذن - عنصراً من عناصر الجو الكابوسى الذى يحيط بالبطل، فيحاول أن يسايره باصطناع العاهة، ثم يفشل، فى نهاية اللقاء، فى الحصول على مسكن تحت الأرض، فى بناية صاحب العمارة.

ولعل هذا الشكل، من أشكال معالجة التشوية الناتج عن عاهة، يبدو أكثر تنوعاً فى قصة (دفاع منتصف الليل). حيث نجد أن كل الشخصيات، التى لها صلة مباشرة، غير عابرة بالبطل، مشوهة عن طريق عاهة ما، مما يجعل من الجو الكابوسى حلقة محكمة يدور فيها البطل.

فالخادمة عوراء، ذات جحوظ واضح فى إحدى عينيها، والبائع الذى يشتري منه البطل الليفة متآكل الأنف، دليلاً على إصابته بزهرى قديم^(٥٥)، والرجل الذى يراقبه فى الطريق أعرج، ونلاحظ المفارقة بين كونه مراقباً، وكونه أعرج، حيث العرج مؤد، بالضرورة إلى صعوبة فى السير الأمر الذى يؤدى - بالتالى - إلى وجود صعوبة فى أدائه لوظيفته، المعتمدة أساساً على السير وراء الشخصية المراقبة، أم لعله لون من ألوان التمويه، إضافة إلى أن المحقق الذى يحقق مع البطل أحذب، متآكل الوجه.

إن البطل مأزوم، يرغب فى التخلص من أزمته بالنظافة، بأن يأخذ حماماً، ذلك الحمام الذى يجعله يحس بأنه يتشبه

بالأرض، وبالإنسان، و يقيم مشروعات حقيقية عظيمة،
فالناس يشعرون "بدرجة أعلى من السعادة إذا استطاعوا حل
صراعاتهم الداخلية و. تحقيق درجة من التكامل فى
شخصياتهم" (٥٦). ذلك التكامل الذى يجده البطل فى
الاستحمام، والذى يحاول الوصول إليه عن طريق شرائه لليفة،
غير أنه من الملاحظ أن الجماعة لا تتيح له هذه الفرصة أبداً،
فالبائع (المتأكل الأنف) هو آخر بائع يمكن للبطل أن يصل إليه،
والليفة هى الأخيرة لديه كذلك، وهى متآكلة الأطراف بسبب
الفئران، فكل العوامل المحيطة تشير إلى عدم إمكانية تحقيق
النظافة عن طريق ليفة بهذا الشكل ، مشتراة من بائع بهذه
الصورة، لكن البطل - مجبراً - يشتريها، وبشرائه إياها يكون
قد ارتكب جرمه الكبير المتم لجرم خروجه عن روتينه اليومى،
بوجوده فى هذا المكان. فيكون - بذلك - مطالباً بتقديم دفاعه
عن نفسه إلى المحقق الأحذب، الذى ينظر فى التقرير الذى
قدمه المراقب الأعرج، عن علاقة البطل بكل من البائع المتأكل
الأنف، والخادمة العوراء.

هكذا تمثل العاهة السمة الرئيسة، التى يعرف بها هؤلاء
الأشخاص، الذين يعدون أعداء له، كما أنهم مجرد رجال، يبدون
كما لو كانوا يمثلون هذه المدينة المظلمة، المزدهمة، الرهيبة،
التي شرعت عيونها فى مطاردة صاحبنا، منذ اللحظة التى

خرج فيها من منزله « (٥٧) ، يظهر الأمر - إذن - كأن هذه الحضارة قد استلبت هؤلاء الرجال لصالحها، وهم - بدورهم - يقومون بالأعمال المنوطة بهم في آلية واضحة، على الرغم من عاهاتهم، في محاولة منهم لاستلاب بطل القصة فرديته، وخصوصيته، وعليه هو أن يدافع عن نفسه بأن ينفي هذه التهمة عنه.. "ما أردت أن أكون عظيماً ولا زعيماً ولا غنياً".

إضافة إلى ذلك، أن إحاطة البطل عن طريق هؤلاء الأشخاص المشوهين، يعد تركيزاً له، بشكل ما، أنه مهدد دائماً بالمرض أو العجز أو الموت، وهو أمر يسهم، بشكل كبير، في إضفاء الكابوسية على جو القصة التي ينقل فيها يوسف الشارونى واقع شخصية مأزومة داخل حضارة العصر الحديث الجماعية، وهو ما يعد - بشكل ما - فانتازيا في تصويره لهذه الشخصيات المشوهة، فهؤلاء الأشخاص هم داخل إطار "الحكى الفانتاستيكى الذى لا يصور شخصاً معطاة كعنصر للتزيين، أو لإتمام الحبكة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية، الاستثناء هو قاعدتها" (٥٨)، وهى المصائر التى تهدد بطل القصة - على مدارها -، والتى هو مطالب بالدفاع عن نفسه ضدها، ليبقى فرداً عادياً، لا يدخل فى حيز الاستثناء.

د - التشويه الكاريكاتورى:

يعنى يوسف الشارونى شخصياته عن طريق ما يعتمل فى

داخلها، معتمداً على إظهار هذا الداخلى واضحاً في الشكل الخارجى للشخصية، فإذا أضفنا إلى ذلك، ما توصف به الكتابة الحداثية عموماً، بما لها من حس ساخر، فسيكون من الطبيعى - إذن أن نلمح فى شخصيات يوسف الشارونى ذلك النوع من الشخصيات التى تبدو "مثل الدمى الخشبية الملطخة بالألوان الصارخة، والإنسان الآلى، ومهرجى السيرك، والحانات، و المقاهى، وفى كثير من الأحيان هم مبطوطون، محنيو الظهر، يتطلعون من حولهم فى خوف" (٥٩). هكذا يتخذ التشويه شكله الكاريكاتورى، وهو ما نجد له أمثلة فى قصص الشارونى، ومنها: السيدة فى القطار فى قصة (الطريق إلى المعتقل)

فعلى الرغم كون من الجو المحيط بها خانقاً، إلا أن وصف السيدة نفسها يتخذ طابعاً ساخراً، حيث التركيز على "أنفها الطويل وعجيزتها الضخمة"، ثم تصل السخرية مداها عندما تنتشر رائحة كريهة، فتميل بأنفها الطويل على ظهر ابنها لتشمه، فكأن رسم الشخصية لا يكفى لتشويهها، فتبدأ الشخصية نفسها، ومن خلال وعيها بطول أنفها المبالغ فيه، تبدأ فى استعمال هذا الأنف، استعمالاً يضيف، ويزيد من هذا الطابع الساخر.

على أن الشكل ، الأكثر وضوحاً لما نعينه بالتشويه

الكاريكاتورى، يظهر فى قصة "الوقائع الغربية لانفصال رأس ميم"، حيث نجد اسماً غريباً لبطل القصة "ميم" لعله دال على العمومية، ودخول الشخصية داخل الإطار التعبيرى. وهذا الـ "ميم" يصحبو ذات صباح ليشعر بالألم فى رقبته، و يتضح - فيما بعد - أن هذا الألم مصحوب بطول فى الرقبة، وسمنة فى الجسم. وعلى الرغم من محاولات "ميم" لتفسير هذه الأعراض، إلا أنها تظل مجرد محاولات، ويفشل فى النهاية فى علاجها. ويبدو هذا الأزدیاد فى الحجم بوصفه ملمحاً كاريكاتورياً. على الرغم من أن البطل لا يجد فيه ما يثير السخرية، بل إنه يجده مثيراً للشفقة، والأسى.

وتبدو الرمزية واضحة من خلال بعض الأعراض الخلقية المصاحبة لهذا المرض الغريب، فالبطل "ميم" الذى يناهز الخمسين يلاحظ "أن سيطرة رأسه على جسمه أخذت تتراجع، فيتصرف تصرفات ما يلبث أن ينكر - عقلاً - صدورها عنه" (١٠).

إن الرمز الذى يشفر به يوسف الشارونى هذه القصة واضح، وضوح التشبيه البليغ، فهو يرمز بالرأس للعقل، كما يرمز للجسم بالشهوات والحاجات الغرائزية، والعلاقة بينهما عكسية، فالعقل - بأحكامه - هو الذى يتحكم فى / يوقف اندفاع الغرائز لتوظف فى أماكنها الصحيحة. والرابط بين

العقل و الجسم هو "الرقبة" التى تستطيل فى النص بشكل واضح، وغريب. ويؤثر طولها فى ضعف العلاقة التحكمية بين العقل والجسم، مما يؤدى إلى اتصاف "ميم" - وهو الشخص المثالى، الممثل لأفراد عصره - بأخلاق تخالف تلك التى ظل يتحلى بها طوال عمره.

يرتدى الشارونى ثوب الحكمة، عن طريق الجو الفانتازى، فى هذه القصة. وهذا هو ما يتحكم فى تركيب شخصية "ميم" ذات الشكل الكاريكاتورى. فهو مثقف، يعى واقعه، إضافة إلى أن أزمته الحقيقية لا تبدأ إلا فى إطار النص القصصى، الذى ينطلق أساساً من بدايات هذه الأزمة، ليصبح التبيير واقعا عليها، و تصبح باقى المضامين حولها، مجرد حوافز تهدف إلى الوصول إلى ذروة هذه الأزمة. فتبدأ القصة بالجملة الافتتاحية: "صحا ميم ذات صباح ليحس ألما فى رقبته، وصداعا فى رأسه" (١١). ثم تبدأ القصة فى سرد رحلة "ميم"، ومحاولاته لعلاج هذه الحالة التى "لم ترد فى كتب الطب"، والتى تكون مصحوبة بشهوة مفرطة فى الجنس والطعام، لتصل فى النهاية إلى ذلك الشكل الغريب الساخر، رقبة ما تنفك تستطيل كأنها مشروع رقبة زرافة، وجسم يتورم كأنه مشروع درقة سلحفاة عجوز مائية ضخمة" (١٢). وهو ما يوضح تلك الصفات الغرائزية التى باتت المسيطرة على نفس

”ميم“ وخاصة إذا لاحظنا أن حجم الرأس (بما يمثله من تحكم عقلائي) قد أضحي صغيرا جدا بالقياس إلى حجم الجسم، إن ”ميم“ (الفرد المعاصر) واقع، إذن، بين طاحونة تدور رحاها لتطحنه بين شقيها، الغرائز المتفجرة، والعقل الكابح لجماحها. ولعل هذا هو السبب الذي جعلنا نسم هذه الشخصية المشوهة بالكاريكاتورية ذلك لأنها شخصية ذات صورة غير معقولة، كما أن التغيرات في صورة هذه الشخصية تعبر - تماما - عما بداخلها من انفعالات، وأزمات، عن طريق المبالغة في تصوير ملامح هذه الشخصية، وبهذا يكون يوسف الشاروني قد وصل إلى ما يمكن أن نسميه بالتخيل الخلاق، الذي ”يحاول أن يعطى واقعا يتفق مع حقائق يراها حوله“^(١٣). مع فارق أن هذه الحقائق التي يعبر عنها الشاروني، لا تظهر على سطح واقعه، وإنما تعتمل في داخل هذا الواقع، حيث الصراع الأبدي - داخل كل فرد - بين عقله، وشهوته، وما العلاج الذي يحاول ”ميم“ القيام به إلا محاولة لاستعادة التوازن إلى انفعالات جسده، بعد أن سيطرت عليه غرائزه. إلا أن هذه المحاولات تفشل، ويكمن سبب فشلها في أن الطب يرى أن ”ميم“ سليم، على الرغم من إحساسه بمرضه، وفي الحوار التالي دليل على ذلك.

” - مبروك الفحوصات تقول إنه ليس عندك مرض.

- عجباً؛ أحياناً لا أحس مرضاً وتقول الفحوص إننى مريض.
والآن المرض عرض واضح وتقول الفحوص العكس. ما معنى هذا؟

- معناه أن فحوصنا لم تصل بعد إلى طريقة لتشخيص هذا المرض النادر^(١٤). يتغافل الطب - مثلاً لعلوم العصر - عن المرض الواضح. مجرد أنه لا يستطيع علاجه. وبهذا يعد "ميم" هو الوحيد الذى يعلم يقيناً أنه مريض، داخل حضارة لا تعلم أنها - هي - مريضة. ويتمثل مرضها فى عجزها عن تحديد مواطن دائها/ مواضع أزمات أفرادها، وهو ما يتضح فى مقولات الطبيب العربى الانجليزى، الذى يقرر بأن هذا المرض ليس نادراً، وأنه منتشر كالوباء هذه الأيام.. لكن حالات الشفاء التى حدثت حتى الآن تمت بفعل المقاومة الذاتية، ونشاط الجهاز المناعى^(١٥) ولهذا ترد هذه الحضارة الفرد إلى نفسه، ليصلح منها، ثم يعيدها إليها، رقماً عاملاً على سيرورتها. وتتواتر - داخل القصة - لهجة انتقادية، تحاول النيل مع الروتين، والبيروقراطية، بوصفهما سمتين من أهم سمات هذه الحضارة، لاسيما فى البلاد المتخلفة عن ركبها.

ولأن الإنسان المعاصر لم يتلق - فيما يتلقى من تدريبات - أى تمرين سابق على المقاومة الذاتية، ذلك لأنه تعلم - فقط - كيف ينسحق فى الجموع، ويذوب فيه، فإن مقاومة "ميم"

الذاتية لم تساعد على شفائه.. الأمر الذى يتضح فى حوار الجوقة المنشدة - فى محاولة لإسباغ الجو الملحمى على بطل هذا العصر المريض -. حيث الحوار يدور حول أثر الرأس فى إدارة الجسم، وكيف أنه "لولا الجسد ما كان هناك رأس ولا رئيس" (١٦). ثم يؤدى ذلك التباعد الواضح بين الرأس، والجسد إلى ظهور أسلوبين متناقضين لحياة كل منهما. فالرأس يولى "اهتمامه للاغتسال أكثر من مرة يومياً، وتمشيط الشعر بعناية، وحلافته كلما طال.. بينما أهمل استحمام الجسم، وتركه يفوح برائحة العرق، ولزوجته، وعفونة مخارجة، حتى أصابته حكة ضاعفت هيجانه وثروته" (١٧). وهكذا يؤدى التباعد بين الرأس والجسم - فى شكل كاريكاتورى مشوه - إلى النهاية الحتمية، حين تستطيل الرقبة، وتصبح كقطعة الحبل الواهية، التى يتأرجح فوقها الرأس، إلى أن يسقط، ويجلس الجسد فوقها، منهياً كل أمل لها فى الحياة.

استطاع الشارونى - إذن - عن طريق هذه المعالجة، أن يستبطن داخل الشخصية "ميم" الصفات العامة للإنسان هذا العصر، الإنسان المثالى السعيد، الذائب فى المجموع، دون إحاطة كاملة بأبعاد ذوبانه هذا، كما استطاع أن يعبر عن تلك الأزمة العامة، واعتمالها فى داخل كل فرد فى عصره الحديث، منبهاً إلى فظاعة نهايتها، إذا لم تقف هذه الحضارة فى

وجهها. وتعيد إلى الفرد، والفردية اعتبارهما. إضافة إلى أنه لم يتخل - فى النهاية - عن تفاؤله. المحكوم بحكمته. تلك التى تظهر فى الفقرة الأخير. على لسان زوجة "ميم" التى وقفت إلى جواره حتى النهاية. تقول: "سيعود الرأس للجسم. كما أعادت جدتى فى فجر التاريخ أشلاء زوجها" وقد علق البعض قائلاً "إنها أصيبت بلوثة جعلتها تهذى... بينما قال آخرون: بل إن لديها بصيرة. تستمد من الماضى. ما تستطيع أن تخترق به حجب المستقبل" (١٨).

يمكن أن نقرر - إذن - أن يوسف الشارونى قد استخدم التشويه فى الشخصية. بوصفه نمطاً من أنماطها. للتعبير عن أزمته الناجمة عن رغبتها فى الخلاص من الاختناق ذوباناً فى مفردات الحضارة الحديثة. ومن الجدير بالملاحظة. أن معظم الشخصيات المشوهة فى قصص الشارونى. وبخاصة تلك التى تنحو إلى الكابوسية. قد ظهرت فى قصص مجموعته الأولى "العشاق الخمسة" ١٩٥٤. ولعل مرد ذلك إلى أن المناخ الذى ساد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. هو المناخ ذاته الذى كتب فيه الشارونى هذه القصة. حيث ظهر للإنسان - جليلاً - أن موته بيد أخيه الإنسان قد صار أمراً حتمياً. لا شك فيه. خاصة بعد حدوث أكبر عملية قتل جماعى فى التاريخ. بإلقاء القنبلة الذرية. وما يؤكد ذلك خلو كل المجموعات التى

أصدرها الشارونى بعد "العشاق الخمسة" من هذه الأنماط. اللهم إلا قصة الوقائع الغربية لانفصال رأس ميمم التي نشرت مفردة لأول مرة فى مجلة العربى بالكويت (عدد نوفمبر ١٩٩٣). ثم أعيد نشرها فى مجموعة مختارات بعنوان (الضحك حتى البكاء) عام ١٩٩٧.

ونضيف إلى ذلك أن الشارونى قد مزج التشويه بالتفاؤل. مخرجاً نمطا كاريكاتورياً. على الرغم من مأساوية نهايته. إلا أنه يظل - فى النهاية - نمطا داعياً إلى التفاؤل. الداعى إلى الخروج عن أنماط هذه الحضارة. والعودة إلى خصوصية الفرد. وهو نوع من الكتابة ظهر - أخيراً - لدى الشارونى. كما أوضحنا سلفاً.

٢ - اللابطل؛

كانت من أهم سمات الشخصية القصصية قبل الحرب العالمية الثانية أنها شخصية نمطية. إيجابية داعية إلى التعاطف معها.^(١٩) ولعل هذا النموذج الإرشادى فى الشخصية كان يعد بمثابة القاعدة التى حاول الشارونى الخروج عليها. حين حاول التعبير بشكل كابوسى عن الإنسان العربى. و هو بذلك يمزج بين الروح القومية. والأفكار الغربية. التى كانت قد انتشرت فى تلك الفترة. عبر كتابات فرانز كافكا. وآلان روب جرييه. وبرتولد بريخت. وغيرهم.

ويشكل (اللابطل) ملمحا مهما. ضمن ملامح تكوين الشخصية القصصية لدى يوسف الشاروني. ويعكس نمط "اللابطل" الاختلاف الواضح بين رؤية القصاصين العصريين. ورؤية أسلافهم التقليديين. على اعتبار أن أفكارهم إنعكاس لأفكار نابغة من طبيعة العصر والحضارة المحيطين بهم.

ولعل في مقولات "آلان روب جرييه" ما يؤكد ذلك، حيث يقرر أن دور الأديب - بوصفه خالقا للشخصيات كسمة امتيازية فيه - قد ترجع، في الحقيقة، كما يشير جرييه إلى "أن خالقى الشخصيات - بالمعنى التقليدى للكلمة - لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح. هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها. إن رواية الشخصيات - الآن - أصبحت ملكا للماضى، فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة. إعننى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى مجده " (٧٠). وتدور أفكار جرييه حول الشخص / الرقم فى هذا الفلك، حيث تراجع البطل / الفرد عن دوره الأساسى فى صنع الأحداث. فبدلاً من أن تصبح الحوادث من صنعه يصير - هو - مادة قابلة للتشكيل عن طريقها. بصورة يغدو فيها البحث عن طرائق سردية جديدة هو الحل الوحيد لبقاء الرواية معبرة عن أفرادها الذين حكى عنهم. فالرواية - اليوم - (والكلام لجرييه) تبدو "آيلة للسقوط. فقد تخلص عنها سندها الكبير: البطل، فإذا

لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن. أما إذا استطاعت أن تتماسك، فإن هناك طريقاً جديداً يعدها باكتشافات جديدة" (٧١). هذا الطريق الجديد يتمثل - أساساً - فى ارتباطها بهذا المجتمع الجديد، الواقع الراهن. وبأهم أفكاره الجماعية المسيطرة. و بالتالى سوف يصبح نقد هذه الأفكار من أهم الإنجازات التى سيكون مطلوباً من النص السردي تحقيقها.

وتكمن فكرة التعبير عن الجماعات المغمورة، والأشخاص المهمشين فى تعامل القصة مع مادتها، بوصفها المضمون الغنائى المسائر لطبيعة هذه القصة. حيث الاعتماد على نقل هذه الحالة القصصية، باعتبارها المحور الأساسى للعمل القصصى.

ويتحدد ظهور "اللابطل" بقصة (موت الموظف المدنى) لأنطون تشيكوف. وحسبما يقرر فرانك أو كونور أنها "أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير فى القصص. الأمر الذى يحدد ما أعنى بالقصة القصيرة أحسن مما تحده أية مصطلحات أخرى.. إن كل شئ فى أكاكى أكاكيفيتش، من غرابة اسمه، إلى غرابة وظيفته، يبدو فى حالة وسط" (٧٢). وهى الحالة التى تنتفى معها سمات البطولة، حيث يظهر شبه البطل، وكذلك اللابطل، حيث إن "بطل الأبطال لا يظهر على مسرح

العمل، إلا إذا كان المجتمع يعانى من ارتباك شامل، والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما مجموعة من الناس المغمورين « (٧٣). وأياً كانت وجهه نظرنا فى الجملة التى تنفى مطلقاً وجود البطل فى القصة القصيرة، فإن ما يهمنا أنه على الرغم من تعبير القصة القصيرة - على طول تاريخها - عن مجتمع بلغ فيه الارتباك مداه، إلا أن عدم ظهور البطل يعود إلى أسباب تتعلق بالسّمات الغنائية فيها. كما يعد من وجهة أخرى تعبيراً عن إنعاش هذا المجتمع لعناصر ارتبائه، حيث يبدو قانعاً بهذا الارتباك، ولا يتحرك فى سبيل القضاء عليه.

يظهر "اللابطل" فى القصة القصيرة، فى صورة الشخصية التى تتجمع حولها الخوافز السردية، بوصفها البؤرة الأولى بالاهتمام فى القصة القصيرة، وهى شخصية، لا يظهر أثرها فى هذه الخوافز، إلا من خلال تلقيها لها، أو، على أكثر أحوالها قوة، فى شكل ردود أفعال على هذه الخوافز وهى ردود أفعال نادرة ما تنتهى بهذه الخوافز إلى حل نهائى للأزمة التى تسيطر على الشخصية، لتبقى فى نهاية الأمر داخل إطارها التعبيرى. (٧٤). وهو ما نجده واضحاً لدى الشارونى فى تكوينه لشخصياته، التى لا يمكن أن نعدّها أبطالاً لقصصه، اللهم إلا إذا اعتبرنا أن وجود الشخصية فى بؤرة اهتمام

العمل يمثل - فى حد ذاته - بطولية. وهو ما نجده فى قصص مثل: (دفاع منتصف الليل)، و (لحاحات من حياة موجود عبد الموجود)، و (الطريق) و (الطريق إلى المعتقل). حيث يتضح عدم سيطرة أى من شخصيات هذه القصص على أى جزء من المسار السردى لقصصها. ناهيك عن مصائرهما، التى لا تملك أى اختيار يحدد اتجاهاتها فيها.

إن (بطل) دفاع منتصف الليل هو ذلك الشخص المطارد أبداً، المهدد من قبل آليات المدينة، التى تحاول انتهبك خصوصياته، ويببدو فعله الأساسى تجاه هذه المطاردة/ هذا التهديد، متمثلاً فى محاولاته الدائبة للهروب من مطارديه، وهو هروب يجبره على ارتياد أماكن ما كان ليفكر - أبداً - فى دخولها، حتى لا يغير برنامجهِ اليومى، وهو ما حدث عند ذهابه لشراء الليفه، فكان موضوع شك ومطاردة، استمرت من السينما إلى سيارة أجرة، إلى شوارع مظلمة، إلى شوارع أشد إظلاماً، حيث الظلام يمثل ذلك الإيهام القدرى الذى يحيط به على الدوام، والذى يمثل تهديداً واضحاً له حين لا يعرف ما ينتظره فى هذا الظلام، إنه مجبر - طوال هذه الرحلة - على أن يدخل تلك الأماكن المحاطة بالخوف، أو - على الأقل - المحاطة بما يسبب له هو الخوف، وهو ما يحقق فيه سمة واضحة، حيث البطل، أو البطل الضد، "ضائع منجرف على تيار الأيام، لا يجد

مرسى“ (٧٥). وعلى الرغم من أدبية هذا التعبير وعدم تحديده بدقة، فإننا نلمح في داخله ما يؤكد ما ذكرناه سلفاً، و عن أن القاص يعد مجرد راصد لأزمة ضياع هذا الفرد، وإنعدام خياراته، إضافة إلى ذلك أننا إذا اعتبرنا دفاع هذه الشخصية عن نفسها مواجهة للأزمة، فسوف نلاحظ في هذا الدفاع ذاته ما يؤكد عدم مشروعيته بالنسبة لمحققه. إنه دفاع لن ينهى الأزمة، بل من الممكن أن يسهم في وصولها إلى ذروتها، حين يركز على فكرة اعتبار البطل لنفسه أنه غير موجود على خريطة الواقع، إلا بوصفه رقماً صغيراً لا يؤثر في شيء.

وإذا كانت آلية الدفاع دليلاً على تسليح الشخصية بوجهة نظر تدافع عنها، ومن ثم على محاولتها للوجود، فإن دفاع بطل هذه القصة ينقض هذه الفكرة، لأنه دفاع يركز على أنه لا يريد شيئاً، إنه يرغب فقط أن يطمئن للحظة القادمة، ولثبات الواقع، وهذا هو طموحه المهزوم. ألا يتحول ، أو يتطور ، حتى إن كان هذا التطور للأفضل. ذلك لأنه يخشى أن يكون هذا التطور للأسوأ.. ”سأعلن على الملأ أنني ما أردت أن أكون عظيماً ولا زعيماً ولا غنياً“ من هذا المنطلق فقط تقترب سمات بطل (دفاع منتصف الليل) من مفهوم الأبطال، وهو - على هذا - شكل من أشكال الشخصية التعبيرية، المعبرة عن سيطرة آله المدينة على روح الفرد، والمعبرة - كذلك - عن

”عذابات هذا الفرد التى تتراوح بين الفكر، والمادة، لذا فهو يردد دائماً (يعنى الشارونى) بأن ما حدث لهذا الإنسان فى القصة يمكن أن يحدث لكل إنسان“ (٦٧). وتتضح علاقة اللابطل بالشخصيات الأخرى فى القصة من خلال نمطين:

الأول: هو نمط المطاردين، ممثلى فكر المجموع.

الثانى: هو نمط المشابهين له، المنفية عنهم سمات البطولة.

ويتضح النمط الأول فى شخصيات: المحقق، والمراقب، والبائع.

أما الثانى: فنجد فى شخصيات تتسم بالتوتر والكآبة، والقلق، مثل الرجل والمرأة، الذين يكادان يبكيان حزناً على مصير بطل الفيلم فى السينما، والسيدة التى تحك فخذاها بأظافرها الطويلة المطلية.

وهذا ما يؤكد معنى الشخصية التعبيرية القائم على ”حالة خوف، أو قلق، أو إحباط، تنطلق منها، ولكن دون أن يكون سببها عشرة سيكولوجية، متعلقة بنفسية البطل.. ويكون مردها إلى حالة احتجاج إزاء عدوانية خارجية، قد تكون وافدة من المجتمع، / أو من الوجسود ذاته“ (٧٧). وعدم ظهور تلك العدوانية من قبل المجتمع إزاء الآخرين، / المشار إليهم فى القصة، لا ينفىها، لأن نتائجها المتمثلة فى الحزن والتوتر تظهر

عليهم.

وتتضح صورة اللابطل - كذلك - فى شكل الضمير الذى يستخدمه الراوى، فى قصة (لمحات من حياة موجود عبد الموجود)، حيث (بطل) القصة يعيش أزمته الوجودية، بسبب جريمة ارتكبها ^(٧٨)، ويخشى أن تقتص منه الجماعة المسلحة بالقانون، مما يدفعه إلى الهروب الدائم منها، حيث يتوهم مطارقتها له، وهو يتخذ سميت اللابطل "لأنه التجسيد الحى لكل الصفات اللابطولية فى الإنسان، إذ نحس فى ترديده المستمر لكلمة (أنا)، بصورة لا تخلو صفحة من صفحات القصة.. من تكرارها عدة مرات بعمق إحساسه بفقدانه لكيونته" ^(٧٩)، وهو ما يتوازى مع فكرتنا عن أن الدفاع عن النفس دليل على المواجهة السلبية التى يقوم بها بطل القصة.

الشخصية المقهورة:

ينبع نمط الشخصية المقهورة من فكرة اللابطل، فمن ملاحظتنا لشخصية اللابطل نجد أنه شخصية تقهرها الجماعة، وتجبرها على ممارسة حياتها من خلال ما تمليه عليها هذه الجماعة، من قيود تنحو بالشخصية، دائماً، نحو الخوف،/ والرعب أحياناً، من فقدان تلك المنح القليلة التى تمنحها لها الجماعة.

ويتخذ قهر الجماعة للشخصية صوراً متعددة. يدور معظمها حول محور غياب أهمية الفرد، وانسحاقه ورؤيته الكابوسية لهذا الواقع القاهر له. وهى الأسباب التى تؤدى بقصص يوسف الشارونى إلى استبطان دواخل الشخصيات، عن طريق تكتيكات تيار الوعى، والاهتمام بمقولات علم النفس التحليلى، وذلك بتصوير العقل الباطن، فى مواجهة العقل الواعى، بالموازاة مع الاهتمام بالفرد، فى مقابل المجموع.

وتتميز الشخصية المقهورة، عن اللابطل، بوضوح العناصر الضاغطة عليها. ولو عن طريق تأويل النص القصصى، عبر أحد خيوطه. إن الشخص المقهور إنسان تسيطر عليه أزمة وجود، كذلك، لكنها أزمة يكاد يبين سببها العقلى، فى شكل مرض، أو جريمة اقترفها، أو - حتى - سوف يقترفها. وهو "إنسان يعيش وسط كابوس دائم، ومتصل، ومخيف، يدركه الخوف بين كل لحظة وأخرى، ويسيطر عليه القلق، والاضطراب وتطارده فكرة: كيف الخلاص من الخوف، ومن الزحام، ومن الاختناق" (٨٠). والشارونى حين يصور هذه الشخصية فى قصصه، فإنه يهتم بالأثر الذى ينتج عن قهر الواقع، داخل هذه الشخصية، ولعل هذا هو السبب الذى يجعل شخصياته - على مراحل تطورها - واقعة بين منطقتى الكابوسية والتعبيرية، وهو لا يضع أشخاصه فى الأزمة ليختبر ردود

أفعالهم. فأزمتهم متأصلة قبل أن يبدأ هو فى نسج قصصه. وبذلك يلاحظ الشارونى - بوصفه كاتباً - شخصه بطريقة تستبطن داخل الشخصية. و تنحاز إليها. وهى طريقة "تختلف عن ملاحظة العالم. فالأول يعكس ما هو خاص. وجوهري فى موضوع ملاحظته. بينما العالم يحاول أن يكون موضوعياً تجاه موضوع ملاحظته" (٨١). وبذلك نستطيع أن نفسر انحياز القصة القصيرة عموماً. ويوسف الشارونى خصوصاً. نحو المهمشين. والجماعات المغمورة. على حد تعبير أوكونور. ونحو الفرد. بوصفه هو البؤرة المستهدفة من آلة الحضارة الحديثة. مما يجعل الكاتب. حيث يعبر عن هذه الشخصيات. وأولئك الأفراد "يدخل فى عالمهم الداخلى. فهو - بتصويره شخصية ما - يعيش حياتها. ويراهها من الداخل. وفى الوقت ذاته يعرف كيف ينظم ملاحظاته ليسكنها فى تعبير جمالى مناسب. وفى هذه العملية. فإن المعطيات التى يحصل عليها ترتبط فى ذهنه مع ملاحظات. وإنطباعات عن الحياة. كان قد كونها مسبقاً" (٨٢). وهذا مما يتفق مع منهج الشارونى فى تنظيم القصة. بحيث يغدو بناؤها الهندسى محكماً بشكل واضح. تلك الهندسية القادرة - فى كثير من الأحيان - على استخراج الكثير من محتويات تلك العقول الباطنة التى تعالجها. وتنظيم هذه المستخرجات. بصورة

جعلها قادرة على صوغ خطاب الشارونى الأساسى، الذى يدور
- كما أسلفنا - حول خلاص الفرد - كفرد - من أزمته.
ويمكن لنا أن نلاحظ أنواع الشخصيات المقهورة فيما يلى:
أ - الطفل مقهوراً؛ -

وقد استخدم الشارونى نمط الطفل المقهور فى قصصه
ثلاث مرات، تتشابه فيما بينها، فى جعل هذا الطفل يتعرض
لقهر ذى طبيعة مزدوجة، ناجمة عن عنصرى ضعف موجودين
فيه، الأول لكونه طفلاً، وبالتالي، فهو الطرف الأضعف فى أية
علاقة يقيمها مع أفراد مجتمعه، خاصة إذا كانوا من غير
الأطفال، والعنصر الثانى: يكمن فى انتماء الأطفال الثلاثة إلى
طبقة اجتماعية أدنى، الأمر الذى يجعلهم يعملون خدماً، وهو
ما نراه فى قصص (العبد) و (شربات)، و (أنيسة)، مع ملاحظة
أن بطلى القصة الأولى والثانية يقاومان قهرهما، ويحاولان
التعاضد بإيجابية، و واقعية - كذلك - مع مفردات الواقع
المحيط بهما، وهما - بالتالى - قد يتخذان سمت الأبطال، على
الرغم من أن بطولتهما لا تخل أزمتهما، المتمثلة فى كونهما لا
يحسان بطولتهما، قياساً على ما يشاهدانه من عناصر
طفولية، يتمتع بها أبناء أسيادهما. (٨٢). أما فى (أنيسة)، فإن
الشخصية المقهورة تختلف عن البطل، وتقوم بدور ثانوى فى
القصة، لكنه دور يساعد على فهم شخصية البطل (أنيسة).

الطفلة، ابنة صاحب المنزل الذى يعمل به (عجيب) الذى لا يلبث أن يتهم زوراً، بالجرم الصغير الذى ارتبكته أنيسة، حين قتلت - خطأ - أفراخ الحمام. وذلك فى تعبير عن المصير الدائم لأفراد الطبقة التى يمثلها (عجيب) الخادم، وهو المصير الذى يجعلهم عرضة - دوماً - لأن يعاقبوا على جرائم أسيادهم. ونلاحظ أن يوسف الشارونى يهتم ببناء شخصيات الأطفال الثلاثة، فيدعمهم بكل ما يجعلهم مقهورين مثالين، طبيعيين، موجودين بيننا على أرض الواقع. ففى (العيد) نجد هذا الطفل، الذى تروى القصة على لسانه، ينظر إلى الدنيا بمنظار طفولى، على الرغم من إجباره على تحمل المسؤولية، وقهره اجتماعياً، يقول ذهب إلى صندوق الصغير الذى احتفظ فيه بأشياء أنتقيها من القمامة قبل أن أعطيها للزبال. كان ملآن بأوراق مكتوبة، وصور ملونة جميلة... وأختى سعيدة ليست صغيرة لأنها تتكلم، وتمشى، لكن ليس لديها لعب كالتى تلعب بها سيدتى.. ليست لديها لعبة واحدة، لاهى ولا صابر ابن خالتى « (٨٥)، هكذا نلاحظ اللغة الطفولية المعممة التى يتحدث بها بطلنا، و التى تتضح فى تجاوز تراكيبه الطفولية (صورة جميلة ملونة) مع (أوراق مكتوبة)، و(ليست صغيرة لأنها تتكلم وتمشى)، مما يوضح عمق المفارقة الواقع - هو فيها.

وتتضح إيجابية البطل فى تقبله للمسئولية الملقاة على عاتقه. وكذلك إيجابيته فى علاقته مع أخته الصغيرة. حيث يمنحها من عطايا سيده. بل يمنح الأطفال الآخرين من أقاربه كذلك. إلا أنه يقابل قهر أخيه الكبير له باتهامه إياه أمام سيده فى نهاية القصة بأنه كسر له ساعته. (٨٦) فى محاولة - طفولية - للخروج من أزمة بعده عن إخوته. ولعبهم ومرحهم فى أيام العيد.

وهى الإيجابية التى نلقاها فى (شربات) الخادمة الطفلة التى تهرب عائدة إلى أسرتها. لرغبتها فى معاودة اللعب مع أصدقائها وإخوتها. و ترفض شربات العودة إلى مخدوميتها. إلا أنها تعود عندما يهددها سيدها. أمام أبيها. بأنه سوف ينزع عنها رداءها الذى اشتراه لها. فتوافق على العودة. خوفاً من إرهاب التعرى. إلا أنها تهرب فى اليوم التالى. مرتدية ملابسها القديمة. الرثة. هذه المرة (٨٧). وهنا تتجلى إيجابية تلك الطفلة المقهورة فى التخلّى عن تبعيتها للجماعة القاهرة. فهى قد تخلت عن ملابسها الجديدة. الجميلة فى نظرها. معتبرة أن هذه الملابس هى القيد الذى سمح لهذه الجماعة أن تقهرها. ولعل فى هذا الخل الطفولى البليغ دعوة صريحة من يوسف الشارونى لطرح كل ما يمكن أن يقيد حريات الفرد المعاصر ويجعله أسيراً لمنجزات الحضارة الحديثة. وكذلك دعوة إلى

افتراض أن هذه الحضارة خلقت لكى تخدم هذا الفرد، وليس العكس.

ب - المرأة مقهورة:

يعالج الشارونى - فى بعض قصصه - شخصية المرأة المقهورة من وجهة نظر المجتمع، الذى يرى فى المرأة مخلوقاً أدنى من الرجل، وهو يعالج هذه الشخصية فى لهجة، إن بدت تقريريه، فإنها تحمل فى طياتها جنيماً انتقادياً، مثلما نرى فى قصة (حلاوة الروح).

فـ (جُفّة) بطلّة القصة، التى تحب خطيبها، وترى فيه مخلصها من عناء خدمة المنازل، تقع تحت نير ضربه لها، بل إنها تعتبر هذا الضرب المبرح - أحياناً - نوعاً من أنواع التعبير عن الحب. فى حين أنها عندما تقارن بين معاملته لها، ومعاملة سيدها لسيدتها، فإنها "لا تذكر أنها رأتها يجذب أو يضرب زوجته بمثل هذه الفتوة" (٨٨).

إن ما تصل إليه (جُفّة) - فى النهاية - هو نوع من أنواع التوحد بالمعتدى، حيث يظل هذا الرجل، الممارس لفتوته عليها، هو مخلصها من (قرف الخدمة بالمنازل)، بل إنه يبعد عن ذلك ليساويها بسيدتها، حيث إنها قد أصبح لها "رجل مثلما لسيدتها، بل إنه ليمتاز بفتوته التى ما تزال تحمل آثارها على ذراعها اليسرى" (٨٩).

وتظهر الصورة نفسها. ولو بشكل آخر فى قصة (مع فائق الاحترام) حيث يفرغ (محمود زعتر) غضبه من الموقف الذى وقف فيه مؤنباً من قبل رئيسه فى العمل. يفرغ غضبه على زوجته. باعتبارها هى الطرف الأضعف. بما يكمل دائرة القهر فالأقوى يقهر الأضعف. حتى لو لم يكن له أى ذنب. أو جريمة ارتكبها.

ويتواتر هذا على مدار حياتهما. فقد كان زوجها "كثيراً ما يقبل من الخارج منفِعلاً.. فإذا حاولت تهدئته انقلب عليها شخطاً ونظراً" (٩٠) كما يظهر ذلك واضحاً فى ردها. فى نهاية إحدى المشاجرات بينهما "حيث تشرع فى بكاء متصل. ثم نهنجات. وهى تردد. فى صوت خافت: هذا هو جزائى. هذا هو ما أسمع منك" (٩١).

إن القهر الواقع على زوجة محمود. قهر اجتماعى. حيث يقهرها المجتمع الذى يعتبرها مصدراً لكل شرور العالم. إضافة إلى رؤيتها على أنها الطرف الأضعف. المفترض أن يتم تفرغ كل المكبوتات فيه. وهى مطالبة بعد ذلك أن تتحمل. وتصبر فهى "بلسم وهمى. لأنها هى الأخرى تخشى بطش زوجها المطحون. الذى تقاسمه قهره الخارجى أيضاً. إنها تخشى - و هى امرأة - أن تطحن مرتين. تحت وطأة قمة الهرم الاجتماعى ثم تحت وطأة رجلها" (٩٢).

جـ القهر النابع من العاهة والمرض:

يعالج الشارونى فى قصصه شخصيات ذات طابع خاص،
تماشياً مع فكرة التعبير عن الجماعات المغمورة، بوصفها نموذجاً
تعبيرياً، يتسم بسمات تتضح فيها خصائص باطن المجتمع،
ولعل فى قصة (زين) ما يوضح ذلك. (وقد سبق أن أشرنا إليها
فى إطار مناقشة الشخصية المشوهة).

حيث زين تعانى - بسبب من عاهتها - قهراً واقعا عليها،
فيعتبرها المحيطون بها دنساً، يجب الابتعاد عنه، إلا أن زين لا
تحس بمدى تأثير هذا القهر فيها، إلا عندما لمس أنوثتها،
وتتضح إيجابية زين فى محاولتها للخلاص من أزمته، عندما
تحاول - مراراً - علاج هذه العاهة. (٩٣). وهو ما يعبر - بالتالى -
عن مدى استحكام هذا القهر، وتأثيره عليها، عن طريق كبتها
لغرائزها الجنسية، حيث نجد أهم النواتج المترتبة على علاجها
منمثلاً فى اتصالها بعلاقة جسدية مع ابن العمدة، وهو الأمر
الذى أودى بها إلى حتفها، وكأن خلاصها من أزمته، خلاصها
الحقيقى هو موتها، وهو موضوع يتكرر - كما أوضحنا من قبل
- فى قصة (جسد من طين).

يتمثل الفارق الجوهرى - إذن - بين اللابطل، والشخصية
المغمورة فى كون شخصية اللابطل سلبية، لا تهتم باستدرار
المتلقى، ولا تحاول - بشكل إيجابى - أن تتخلص من أزمته.

وإن كانت تحاول الهروب منها. أما الشخصية المقهورة - كما عبر عنها يوسف الشارونى - فهي شخصية إيجابية، تتخذ لنفسها وسائل للدفاع عن وجودها، كما تريده هي، لا كما تريده لها الجماعة الضاغطة عليها، القاهرة لها، ويظهر ذلك واضحاً حين يعبر الشارونى عن قضية وجدان الإنسان المطحون، وأزمته الروحية، فى بحثه عن خصوصيته، وتفرد.

٤ - الشخصية المغتربة :-

يتخذ نمط الشخصية المغتربة مكاناً مهماً بين أنماط الشخصيات التى عبر عنها الشارونى، وهى شخصية تتبلون عن طريقها، معظم الخصائص الروحية للأنماط السابقة، كما يمثل هذا النمط استفادة الشارونى من منجزات الفلسفة، وعلم النفس.

وللاغتراب معايير عدة لعل أهمها - فى مجال حديثنا هو: العزلة حيث يمكن أن نعرفه بأنه "حالة من الانفصال، حدث بين الإنسان فى الجانب الأول، وبين ذاته، أو أفعاله، أو ما عداه من بشر، أو أشياء، أو مؤسسات، وهى حالة تكون مسبقة بوحدة حقيقية، أو مفترضة، أو، متخيلة، وتتم بطريقة واعية، أو لاواعية ويعقبها نتائج يمكن أن تكون إيجابية، وفعالة، فتسير تجاه تحرير الإنسان، وتطوير ذاته، وملكاته، أو قد تكون سلبية ومعوقة، فتؤدى إلى تدمير الذات الإنسانية" (٩٤).

وعلى الرغم من طول هذا التعريف، إلا أنه يجمع الكثير من الجوانب التي تسهم فى إضاءة الشخصية المغتربة. ويمكن أن تبلور هذه المعانى فى شخصيات قصص يوسف الشارونى. إن "جوهر الاغتراب قائم على شعور الفرد بالانفراد أو العزلة، والتناقض مع فكر الجماعة، والفكر السائد بينها، حتى وإن كان يعيشها ويشاركها أنماط حياتها" (٩٥).

ويمكن لنا أن نرى أمثلة لهذه الشخصيات المغتربة فى قصص للشارونى مثل: (سرقة بالطابق السادس)، و لحات من حياة موجود عبد الموجود)، و (دفاع منتصف الليل)، و (الزحام)، و (الطريق)، و (العيد) و غيرها. بما يحقق كثيرا من الجوانب الفلسفية للشخصية المغتربة.

وتعد الشخصية المغتربة نمطا من الأنماط التعبيرية، تلك الأداة التى يستخدمها الشارونى وسيلة لانتقاد خطاب الحضارة الحديثة. فى إطار صياغة عصرية لأزمة الإنسان المغترب عنها، ورغبته فى الخلاص منها، أو على الأقل - فى التواءم معها.

ويؤدى التركيب القصصى، والنفسى لهذه الشخصيات إلى شعورنا اليقيني بأن الحضارة الراهنة قد أصبحت "أزمة، أو مرضا يحول بين المرء (الفرد)، وقلبه، وعقله، وكأن المطلوب هو البحث عن دواء، أو خطة لقهر الاغتراب وإعادة الإنسان إلى

نفسه أو مصالحته على نفسه « (٩٦). و بالأحرى مواجهته لهذه الحضارة. أو مصالحته عليها. متمثلة في الواقع الضاغط حوله.

ويمكن لنا أن نلاحظ اغتراب الفرد عن مجتمعه في قصة مثل (سرقة بالطابق السادس). التي سبق أن أشرنا إليها. حيث سيد أفندى عامر نموذج للمغترب عن مجتمعه، تتحقق فيه - بامتياز - معظم الشروط التي وضعها مفكرو الاغتراب. فإذا سلمنا بأن الاغتراب "يتضمن شرطين أساسيين لحدوثه: أولاً: وجود وحدة أو علاقة كالصداقة أو الحب أو الإنتماء... إلخ يعقبها انفصال أو شقاق.

ثانياً: فقدان المشاركة الوجدانية، والاهتمام الإيجابي بين الفرد وبين الآخرين (٩٧) نقول إذا سلمنا بصحة هذين الشرطين، فإن سيد أفندى عامر يمثل النموذج القصصى لهما، والموضح - تماماً - للشخصية المغتربة.

فقد تحقق الشرط الأول حين علمنا أنه "كان ثمة امرأة في حياة سيد أفندى عامر.. وكان بينهما ما يشبه الحب فيما مضى. فلما افترقا وتزوجت. و أنجبت الآن أطفالاً، أصيب سيد أفندى عامر بما وصفه الناس بأنه هوس، فأصبح قليل المشاركة في الحياة الاجتماعية، وكثير الشرود، والرغبة في النوم" (٩٨).

يتضح من هذه الفقرة وعى الشارونى الحاد بالشرطين

السابقين. حيث نجده ينظمهما سبباً ونتيجة. لتترتب عليهما
- فيما بعد - الخصائص الاغترابية للشخصية المنعزلة في
حجرتها. فسيد أفندى لا يود إطلاقاً المشاركة في أى نوع من
نشاطات المجتمع اللهم إلا وظيفته التى تعينه على الحياة.
كما تعينه على أدائه لطقوس تشبه الطقوس الصوفية.
والتي يقوم بها - كل يوم - فى محراب محبوبته السابقة. إنه
يحن إليها حيناً يتدرج من "التمتمة باسمها كما يتمتم
المؤمن بصلاته" (٩٩). إلى محاولات فاشلة لرسم صورتها. ثم
- بعد ذلك - نحت تمثال لها من الجبس. ومع فشلة فى صنعه
إلا أننا يمكن أن نعتبر هذا التمثال معبراً بصدق عن حالته التى
وصل إليها. فلا شك أن عاطفة الحنين إلى الماضى عاطفة
إنسانية يختص بها الإنسان. دون غيره من الكائنات الأخرى.
وكثيراً ما يكون هذا العود إلى الماضى الأمل الوحيد الذى يصل
الكثيرين بحبل الحياة. لكن عندما يصبح الماضى صنماً وإلهاً.
هنا نكون بصدد حالة مرضية تستدعى العلاج" (١٠٠).

ويمكننا اعتبار أن التمثال الذى أراد بطلنا صنعه مثلاً لهذا
الصنم المعبر عن الماضى. إلا أنه يفشل فى صنعه. وقد يكون
هذا الفشل لأنه لا يجيد صنع التماثيل. وقد يكون - كذلك -
لبعد الماضى - زمنياً - عنه. ونسيانه للامح محبوبته ، إلا أن
هذا الفشل يعد من العوامل التى تجعل سيد أفندى يتقبل

تجربته الجديدة، فى البحث عن ملابسه المسروقة، بشئ من الارتياح. إنه شخصية مفترية على حافة المرض. ترده سرقة شقته إلى واقعه، مجتمعه، على الرغم من ضالة أهمية المسروقات. كما تخلق هذه السرقة - ربما لأول مرة فى حياة سيد أفندى - حالة من التعاطف، والإهتمام المشترك بينه وبين جيرانه، وزملاء عمله. بل ربما تبدو محاولة جارته الأجنبية إقامة علاقة معه (على الرغم من أن هذه العلاقة تنتهى قبل أن تبدأ) ربما تبدو تخليصا له من برائن علاقته السابقة، وعزلته الحالية. ليستعويض برحلته اليومية فى سوق الملابس المستعملة - للبحث عن ملابسه - عن جلوسه فى المقهى الانعزالي، المظلم تقريبا، ويخرج من حالة اغترابه عن منجزات حضارته - كذلك - التى بدت فى الجملة "لم يكن يعرف طريقه إلى إحدى هذه الوسائل المنتشرة، التى كان يمكنه أن يتعاطاها، فيعيش ذاهلا عن نفسه نصف حياته، بل حياته كلها إن أراد" (١٠١). فى إشارة واضحة إلى انعزال (سيد عامر) عن المنجزات الترفيحية لحضارته، الأمر الذى أدى إلى وجود وقت فراغ - مفترض - لديه، استخدمه فى محاولات لرسم، أو نحت شكل محبوبته القديمة.

تعبير الشخصية المفترية فى قصة الشارونى عن رفض العصر الذى تعيش فيه، وإدانة المجتمع الذى حول حياتها إلى

مجال لا تستطيع داخله ممارسة فرديتها. وهو ما يترتب عليه انعدام الثقة الذى "يولد انعدام القدرة. فالإحساس بأن هناك من نخاف منهم ما ينتج عنه - بالضرورة - عدم القدرة على اتخاذ القرارات، والمواجهة، مما يدعو إلى الانزواء والهروب، إما من الذات، وإما من الآخرين مما سيؤدى فى النهاية إلى العزلة والانفرادية" (١٠٢). ويتخذ الهروب من الآخرين مكانة واضحة فى سمات الشخصية، فى كل من قصة (دفاع منتصف الليل)، وقصة (لمحات من حياة موجود عبد الموجود).

فى الدفاع نجد البطل / اللابطل، هاربا دائما، لا يتخذ قرارا، اللهم إلا قراره الوحيد بأن يدافع عن نفسه. دفاعا ينفى عنه الوجود الحقيقى، و تبدو كل أفعاله داخل هذا الإطار مجرد محاولات للهروب من أعين المراقبين، وأسئلة المحققين. مما يحيل عالمه إلى كابوس حقيقى، يؤكد معنى "أننا نحيا فى عالم لا يحترم الإنسان، ولذلك فإن الشعور بالذل والمهانة شديد، والإحساس بأننا فى عالم ليس عالمنا إحساس يحمل طعم المرارة. لم نعد فى ديارنا، وتلك هى مأساة الإنسان المعاصر، الإنسان الذى يحيا وحيدا، بالرغم من أنه يعانى من شدة الزحام" (١٠٣)

إن البيت الذى يسكنه بطل الدفاع منتهك، بواسطة قوى سلطوية، لا يقدر على منعها، كما أن بيت سيد أفندى عامر

منتَهك بواسطة اللصوص الذين سرقوه. وهما - بالتالى -
عندما لا يقدران على منع هذا الانتهاك، فإنهما سيصلان إلى
مدى الشعور بالرغبة فى الاغتراب عن هذا العالم الذى
ينتهكهما. وعلى الرغم من كون سيد أفندى عامر مدرسا، أى
أن وظيفته تقوم فى الأساس على التواصل مع الآخرين، فهو
يهرب من هذا التواصل بطريقة، عن طريق النوم المتواصل،
وأثناء الدروس، أحيانا، فى الفصول.

وهو ما يحدث من موجود عبد الموجود، مدرس الفلسفة
الذى يهرب عن طريق التنقل الدائم، بحيث لا يمكن أن يقيم
أيه علاقة مع أى أحد. فعلى الرغم من شدة الزحام فهما
يتفوقعان - وهما داخل هذا الزحام - داخل نفسيهما.

ويصوغ موجود عبد الموجود، بوصفه مدرسا لفلسفة وعلم
النفس، يصوغ إحدى أهم أزماته الاغترابية، حين لا يجيب عن
سؤال أحد تلاميذه، ثم يعتنق هو هذا السؤال: "الحنين إلى رحم
الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟" (١٠٤). فى صياغة
لإحدى أهم أزمات الشخصية المغترية.

وتمثل هذه الصياغة المحور الذى تدور حوله القصة، حيث
يتضح الخوف المسيطر على موجود، نتيجة لارتكابه جريمة
(الزنا بالمحارم) مع أم زوجته، الأمر الذى أدى لانتحار الزوجة، ثم
قلته للأم خشية أن تفضح أمر هذه العلاقة.

ويمثل الخوف أهم أركان شخصية موجود. خاصة إذا لاحظنا صياغته المنطقية لقضية الخوف "أنا خائف إذن أنا موجود". وفي هذه الصياغة ما يوائم بين طبيعة الشخصية. والعصر الذى تعيش فيه حيث "طبيعة العصر القلقة، وشعور الإنسان المعاصر بأنه ضائع، وبلا جذور" (١٠٥).

إن الاغتراب هنا ليس ناتجا عن عدم التقارب بين أفكار الفرد وفكر الجماعة - فقط - بل هو ناتج عن خروج الفرد على نوااميس هذه الجماعة. بشكل مبهم. لا نجد له تحديدا فى (الدفاع). وبشكل واضح يتحدد فى جرمتى موجود عبد الموجود. وهذا الخروج عن الناموس يؤدى بهما إلى الخوف من العقاب، الخوف الذى يلازمهما طوال حياتهما القصصية، وينتهى - فى نهايتها - بأن يفقد الشخص المغترب الغاية، حيث يشعر بنوع من الاغتراب، حيث يفقد ذاته، ويستسلم لضعفه. (١٠٧)، وهو ما يتضح فى الموقف النهائى / الصياغة النهائية فى القصة: "أنا خائف إذن أنا غير موجود" حيث التعبير عن الخوف بالإيجاب، مما يؤكد الخوف على البطل، والتعبير عن الوجود بالنفى، مما يؤكد فقدان الذات.

ومن أنماط الاغتراب فى شخصيات الشارونى ما يجب أن نشير إليه، فى الاغتراب عن مناخ حول الشخصية، لا يتواءم وأفكارها التى قدمت بها. حين نجد كل الريفيين النازحين إلى

المدينة - أو معظمهم - يعملون خدما، أو عمالا داخل آلة المدينة الكبيرة. ويتضح هذا النمط فى قصتى (العيد) و (الزحام).

فى (العيد) نجد الطفل الخادم شخصية معبرة عن الحنين إلى أرضها، فهو مجبر على اغترابه، كما أنه خادم يسخر منه أبناء المدينة، وهو الأمر الذى لا يمكن أن يحدث له فى قريته. إنه منعزل عن عالم المدينة لأنه يعيش - بالفعل - فى قريته على الرغم من ابتعاده عنها.

أما فى (الزحام) فإن البطل لا يمكنه أن يتواءم مع ذلك المجتمع الكبير، وهى سمة أصيلة فيه، حيث يتوه فى إحدى الموالد قبل نزوحه من الريف. إن (فتحى عبد الرسول) هو "ذلك الشخص الريفى الذى ينتقل من الريف إلى المدينة فيصاب بما يسمى صدمة الحضارة، التى تجعله يتفوق حول ذاته، وينفصل عن مجمل العادات والتقاليد القائمة" (١٠٨) وتتفق فكرة (صدمة الحضارة) مع فكرة انعدام الثقة، كما يظهر تفوقه فى شكل ممارسته لكتابة الشعر باعتبارها نوعا من أنواع الإيغال فى الذات، بديلا عن التماس مع الخارج. وعلى الرغم من وجوده داخل الزحام فإنه يراه بعين من يوجد خارجه، مما يجعله يرى كل السلبيات التى يؤدى إليها هذا الزحام.

إن صدمة الحضارة تعزل الفرد المغترب رغما عنه، ويعزل

فتحى عبد الرسول نفسه مختاراً عن طريق كتابة الشعر ويحاول أن يواجه انتهاك الآخرين له بأن يقضم أنف زوجة أبيه. التى ضاجعها من قبل. بعد وفاة والده. وينتهى الأمر به إلى الجنون. بوصفه نوعاً من أنواع الهروب من هذه الجماعة الضاغطة/ الزحام الذى يحيط به.

وعلى ذلك تبدو الشخصية المغتربة لدى يوسف الشارونى معبرة بصدق عن واقعها ومعبرة عن موقف واضح. بين حضارتها ومنتجات هذه الحضارة. إدانة سلبية تتمركز حول الهرب من هذه الحضارة .

الهوامش

- ١ - عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - مجلة الفكر العربي المعاصر - ع (٤٤ - ٤٥) - مركز الإنماء القومي - بيروت - ربيع ١٩٨٧ - ص ٢١
- ٢ - جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين - مرجع سبق - ص ٢٩.
- ٣ - ولسون ثورنلي: كتابة القصة القصيرة - ت : د / مانع حماد الجهني - النادي الأدبي الثقافي - جدة - ط ١ - ١ / ٢١ / ١٩٩٢ - ص ١٠٦.
- ٤ - آيان رايد: القصة القصيرة ت : د / منى مؤنس - مرجع سبق - ص ٥٩.
- ٥ - آيان رايد: المرجع نفسه - ص ١٢.
- ٦ - د / السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ١٤٣.
- ٧ - د / السعيد الورقي: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- ٨ - آيان رايد: القصة القصيرة - ت د / منى مؤنس - مرجع سبق - ملحق المصطلحات ص ١٢٨.
- ٩ - د / السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ٨٩.
- (#) محمود تيمور: من مجموعة "فرعون الصغير" - ط* كتب للجميع - القاهرة ١٩٦٨ وقد كانت الطبعة الأولى سنة ١٩٣٩ - راجع: د / سيد حامد المساح: دليل القصة المصرية - ص ٢١١.
- ١٠ - د / السعيد الورقي: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- ١١ - د / عبد الحميد طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٢٨) - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧٧ - ص ٢٠٣.
- ١٢ - عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربي الذاتية. مرجع سبق - ص ٩٧.
- (#) ليبيبة هاشم (١٨٨٠ - ١٩٤٧) - بدأت في نشر قصصها عام ١٨٩٨، بمجلة الضياء، وكان بعض ما تنشره مترجما. أنشأت مجلة فتاة الشرق (١٩٠٦) وتابعت النشر بها. عن د / السعيد الورقي: اتجاهات القصة - سبق - ص ٤٦

- ١٣ - لبيبة هاشم: قصة "وقعة الخرطوم" مجلة الضياء - م٤ - ١٩٠١ -
١٩٠٢، ونقلًا عن د/ السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع
سابق - ص ٤٨.
- ١٤ - محمود تيمور: مؤلفات محمود تيمور - ج١ - ص ٢١٩، نقلًا عن د/
السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سابق - ص ٥٧.
- ١٥ - د/ شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن
أدبى. دار المعرفة القاهرة - ط٢ - ١٩٧٩ - ص ١٧٠، ص ١٧١.
- ١٦ - للمزيد: راجع د/ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة
- مكتبة غريب - القاهرة - ط٢ - ١٩٨٨ ص ٩٢، وما بعدها. وكذلك
راجع: د/ السعيد الورقى - اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سابق - ص
١١٣، ص ١١٤.
- ١٧ - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط١ -
١٩٩٤ - ص ٩.
- ١٨ - راجع: محمود تيمور: فن القصص: الشرق الجديد - عدد خاص - ج٧ -
- أكتوبر ١٩٤٥ القاهرة - ص ١٠٢.
- ١٩ - د/ الطاهر أحمد مكى: الرواية الجديدة فى فرنسا - مجلة الهلال - دار
الهلال - القاهرة - مارس ١٩٧٧ - ص ٧٩.
- ٢٠ - د/ نبيل نوفل: ثلاثة بحوث فى الرواية المصرية المعاصر. فصل من كتاب:
أبحاث مؤتمر الإبداع الروائى فى إقليم غرب ووسط الدلتا - (مؤلف
جماعى) - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يناير ١٩٩٤ - ص
٢٥٦.
- ٢١ - د/ نعيم عطية: يوسف الشارونى وعالمه القصصى - ص ٤٢، وإن لم
يكن د/ نعيم عطية قد تعرض فى تعريفه بالشرح لكلمة "التعبيرية"
إلا أنه من الممكن تبني هذا الاصطلاح (الشخصية التعبيرية) على
أساس أنها شخصية تحاول التعبير، أى الإفصاح عما بداخل المجتمع من
أزمات لا تظهر على سطحه.
- ٢١ - د/ غالى شكرى: صراع الأجيال فى الأدب المعاصر - دار المعارف - القاهرة
- سلسلة اقرأ - العدد رقم (٣٤٢) - ص ١٢٧.
- ٢٢ - د/ مراد مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر
- مرجع سابق - ص ٢٨، وراجع كذلك: د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية فى

القصة القصيرة في السبعينيات - فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١١.
٢١٢.

٢٣ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ١١٠.
٢٤ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية في القصة القصيرة في السبعينيات -
مرجع سبق - ص ٢١٢.
٢٥ - انظر: يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص
١٥٠.

٢٦ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ١٥٩.
٢٧ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية في القصة القصيرة في السبعينيات -
فصول - مرجع سبق - ص ٢١٢.

٢٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ١٦٥.
٢٩ - د/ أحمد مصطفى عفيفي: التصوير الأدبي في مختارات يوسف
الشاروني - مجلة الأسرة مسقط - ٢٠ مايو ١٩٩٢، وأعيد نشره في:
يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً - مرجع سبق - ص ٢٩٩.

٣٠ - جلال العشري: ثلاثية القصة القصيرة - مجلة الفكر المعاصر - ع
(٦٥) - يوليو ١٩٧٠، وأعيد نشره في يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً -
مرجع سبق - ص ٦٥.

٣١ - راجع قصة سرقة بالطابق السادس، حيث تبدو هذه السمة واضحة
على مدار القصة. يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع
سبق - ص ٤٣؛ ص ٦٦.

٣٢ - راجع قصة (الزحام) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - ج ٢ -
مرجع سبق - ص ٢٢.

٣٣ - راجع قصة (لحاح من حياة موجود عبد الموجود) - يوسف الشاروني:
الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٢٢، ص ٥٠.

٣٤ - د/ شكري عياد: يوسف الشاروني والقصة الخدائية - الهلال - القاهرة
- مارس ١٩٩٤ - وأعيد نشره في: يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً -
مرجع سبق - ص ١١٨.

٣٥ - راجع قصة زين. يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع
سبق - ص ١٢٣، ١٤٠.

٣٦ - راجع قصة (جسد من طين) - المرجع نفسه - ص ١٩٧: ٢٠٢.

- ٣٧ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشاروني من الأزمة إلى النكسة. الآداب - بيروت أغسطس ١٩٦٩ - وأعيد نشره في : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - مرجع سبق - ص ٣٩.
- ٣٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٤.
- ٣٩ - آلان روب جرييه - حوار - أجرته سلوى النعيمى - مجلة الكرمل - الحاد كتاب وأدباء فلسطين - ع ٣٠ - سنة ١٩٨٨ - ص ١٦، ١٧.
- ٤٠ - د/ سيد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سبق - ص ٣٢٣.
- ٤١ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ مرجع سبق - ص ٦٩.
- ٤٢ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ج ١ ص ٧٠.
- ٤٣ - جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم - ت : د/ نبيلة إبراهيم - الجزء الثانى - دار المعارف - القاهرة - ص ٧٣٧.
- ٤٤ - الكتاب المقدس. سفر إشعيا - الإصحاح الخامس عشر - آية (٣). وما بعدها ص ١٠٠٩، ص ١٠١٠.
- ٤٥ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ج ١ - ص ١٣٦.
- ٤٦ - مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة - ت : د/ فيصل عبد القادر يونس - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٧٥) - يوليو ١٩٩٣ - ص ١١٢.
- ٤٧ - د/ نعيم عطية - يوسف الشاروني وعالمه القصصى - سبق - ص ٤٧.
- ٤٨ - للمزيد: راجع أثر الدين على الإحساس بالسعادة لدى المتدينين الذين يسبب تدينهم شعوراً عاماً بالرضا لديهم، حسب مقولات: مايكل أرجايل - سيكولوجية السعادة - سبق - ص ١١٢، ١١١.
- وكذا: ارتباط الدين بالأخلاق من خلال تأسيس (كنط) لمفهوم "الوعى المشترك الأخلاقى" - إلهام منصور - فى المسألة الدينية الأخلاقية عند كنط - مجلة العرب والفكر العالمى - مركز الإنماء القومى - بيروت - ع (٥٨ / ٥٩) ديسمبر ١٩٨٨ - ص ٨٥، ٨٦.
- (٤٩) راجع: قصة (جسد من طين) فى: يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٩٧، ٢٠٢.
- ٥٠ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٤٠، حيث يتضح أنها لم تمت بمجرد ارتكابها للخطيئة، ولكن بعد أن تناقلت

القرية الخبر حتى وصل إلى بيت أبيها.

- ٥١ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ج ١ - ص ٢٠٢.
- ٥٢ - راجع: يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٠٨.
- (٥٣) يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٨٢.
- ٥٤ - د/ نعيم عطية: يوسف الشارونى وعالمه القصصى - مرجع سبق - ص ٣٨، ٣٩.
- ٥٥ - نحيل هذا الاستنتاج إلى د/ شكرى عياد: يوسف الشارونى والقصة الحديثة - مجلة الهلال - القاهرة - مارس ١٩٩٤.
- ٥٦ - مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة - مرجع سبق - ص ١٥٥.
- ٥٧ - سامى خشبة: البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة - سبق - : كذلك، يوسف الشارونى: مبدعاً وناقداً - سبق ذكره - ص ٢٠٣.
- ٥٨ - شعيب حليفى: شعرية الرواية الفانتاستيكية/ المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٧ - ص ١٧٢.
- ٥٩ - د/ نعيم عطية: يوسف الشارونى وعالمه القصصى - مرجع سبق - ص ٣٦، ٣٧.
- ٦٠ - يوسف الشارونى: الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - ص ٧.
- ٦١ - يوسف الشارونى: الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - ص ٥.
- ٦٢ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ٩.
- ٦٣ - كولن ولسون: المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث - ت: أنيس زكى - حسن - دار الآداب بيروت - ط ٥ - ديسمبر ١٩٨١ - ص ١٨.
- ٦٤ - يوسف الشارونى: الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - ص ٩.
- ٦٥ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ١٨.
- ٦٦ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ١٩.
- ٦٧ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ١٩، ٢٠.
- ٦٨ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - ص ٢٤.
- ٦٩ - راجع: سمات الشخصية التقليدية - مقدمة هذا الفصل.
- ٧٠ - آلان روب جرييه: الرواية الجديدة - مرجع سبق - ص ٣٦.
- ٧١ - آلان روب جرييه: المرجع نفسه - ص ٣٦، ٣٧.
- ٧٢ - فرانك أو كونور: الصوت المنفرد - مقالات فى القصة القصيرة - ت: د/ محمود الربيعى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ -

ص ٢٥.

- ٧٣- فرانك أو كونور: المرجع نفسه - ص ٢٧ ، ٢٨.
- ٧٤ - راجع : سمات الشخصية التعبيرية.
- ٧٥ - د/ ماهر شفيق فريد: تجربة العبث في الأدب الغربى والقصة المصرية القصصية - مجلة فصول - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢٣١.
- ٧٦ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشارونى من الأزمة إلى النكسة - سبق - ، وكذلك: يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - سبق - ص ٧٩.
- ٧٧ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية في القصة القصيرة في السبعينيات. فصول - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١٥.
- ٧٨ - انظر تفصيل الجريمة ونتائجها في : الشخصية المغتربة - من هذا الفصل.
- ٧٩ - د. صبرى حافظ: عالم يوسف الشارونى فى مجموعته "الزحام" - مرجع سبق - وكذلك: يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - مرجع سبق - ص ١٨١.
- ٨٠ - د/ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سبق - ص ٣٢٠.
- ٨١ - ألكسندرو روشكا: الإبداع العام والخاص - ت : د. غسان عبد الحى أبو فخر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٤٤) - الكويت - ديسمبر ١٩٨٩ - ص ١٢١.
- ٨٢ - ألكسندرو روشكا: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
- ٨٣ - راجع : يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة - ج ١ - قصة العيد - ص ٢١، ٣٢، وكذا شريات - ج ٢ : ١١٠ : ١٢٠.
- ٨٥ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ٢١.
- ٨٦ - يوسف الشارونى : نفسه - - ١ - ص ٣٢.
- ٨٧ - يوسف الشارونى: نفسه - ج ١ ص ١١٠ : ١٢٠.
- ٨٨ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٣٠٢.
- ٨٩ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٠٧.
- ٩٠ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٢٦.
- ٩١ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٣٠.
- ٩٢ - د/ سامى خشبة: البحث عن الجمال.. مرجع سبق، ويوسف الشارونى

مبدعاً وناقداً - سبق - ص ٢٠٧.

- ٩٣ - راجع معالجة قصة زين في الجزء الخاص بالشخصية المشوهة.
٩٤ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً. دراسة في مفهوم الاغتراب في الفكر الوجودي المعاصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - مكتبة الشباب - رقم (٣٩) - ديسمبر ١٩٩٥ - ص ٤٨.
٩٥ - د/ سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الاغتراب في الشعر الكويتي - حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت - الحولية الرابعة عشر - ١٩٩٤ - ص ٩.

- ٩٦ - د/ سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: المرجع نفسه - ص ٢٦.
٩٧ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً - مرجع سبق - ص ٢٣.
٩٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ سبق - ص ٤٤.
٩٩ - يوسف الشاروني: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
١٠٠ - د/ حسن حماد: مرجع سبق - ص ٢٥.
١٠١ يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - سبق - ص ٥١.
١٠٢ - حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ١٢.
١٠٣ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً - مرجع سبق - ص ٨.
١٠٤ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٠.
١٠٥ - د/ حسن حماد: المرجع نفسه - ص ٧.
١٠٦ - للمزيد راجع: حسن سعد: الاغتراب في الدراما - مرجع سبق - ص ٢١.
١٠٨ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً - مرجع سبق - ص ٢٧.

الفصل الثالث

التجريب في الزمان والمكان

أهمية الزمان والمكان :

تأسيس :

ثمة دور مهم للزمان والمكان فى بناء النص القصصى، حيث إنهما - بداية - يرسمان الفضاء الذى تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات. وإذا كان المكان عنصرا لازما للقصة، بوصفه مسرح الأحداث التى لا يمكن تخيلها بدونه، حتى لو كان مكانا عاما، فإن للزمان أهميته الخاصة، ودوره الذى يمنح للقصة سماتها الحركية، حيث "إنك لو فكرت فى مكان خاو، أو كون سكونى (استاتيكي) تماما، فسيكون من الجلى أنه سيخلو من الزمان" (١)، فوجود الزمان - إذا - هو ما يمنحنا الإحساس بحركية الكون، ومن ثم امتلائه بالأحداث، التى تتعاقب، وبالتالي فإن وجود الزمن فى النص القصصى هو ما يمنح هذا النص جزءا مهما من شرعية وجوده، حيث إن هذا النص "إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء على الإطلاق" (٢)، ومن ناحية أخرى يشكل الزمان والمكان عنصرا مهما فى بناء النص القصصى لغويا، على اعتبار أنهما - فى الأساس - إشارات لغوية، ف"اللغة تشق

لنفسها بين ثنائية الزمان والمكان بعدا ثالثا يتداخل فيه كلاهما لصالح اللغة الخاص^(٣) وهو ما يبدو على جانب من الأهمية إذا أخذنا في الاعتبار أننا نعامل نصوصاً لغوية في الأساس. من هنا تبدو أهمية دور المبدع في تضيف هذين العنصرين مع باقى العناصر القصصية الأخرى، بحيث يصيران جزءاً لا يمكن النظر إليه إلا بوصفه ذاتياً فى بوتقة النص القصصى. وذلك على الرغم من السمة التجريدية التى يتمتع بها كل منهما، بقدر أوضح من باقى هذه العناصر. وإذا كان بعض النقاد قد أكد هامشية الدور الذى يؤديه المكان، على اعتبار أنه من الممكن "أن أروى قصة دون أن أعين المكان الذى تحدث فيه.. فى حين يستحيل على - تقريباً - ألا أوقعها فى الزمن بالقياس إلى فعلى السردى"^(٤) فإن هناك من يؤكد أهمية العناصر الأخرى فى تحديدهما، أو على الأقل، فى إسباغ سمات تساعد على معرفتهما على وجه التقريب، ويجدر بالنظر أن عنصرى الزمان والمكان يبقيان على بعض السمات التجريدية فىهما حال تواجدهما داخل النص القصصى .

فالمكان الروائى - فى تصويره داخل السرد - "هو رصد لشيء خاص من وجهة نظر خاصة، وليس المكان المتعارف عليه، بأبعاده الجغرافية"^(٥) حيث يكتسب المكان من اللغة - التى يصدر داخل النص عن طريقها- سمات تجعله، هو العام،

خاصا - إلى حد - بالنص الذى يوجد فيه .

من ناحية أخرى فإن الزمان بصورته الخطية، وعبر تشكله فى صورة سرد سيكتسب - كذلك - سمات تجعله يدور فى فلك الحاضر، فإذا احتكنا إلى الزمن الخطى (الطبيعى) للأحداث عن وجودها داخل النص القصصى، فإن "ما وقع حدوثه على لسان الراوى يعد ماضيا، وما لم يقع بعد يعد مستقبلا، وفى كل الأحوال تسرد هذه الأحداث الماضية، والمستقبلية فى اللحظة الآنية، أو فى الزمن الحاضر" (٨) .

ومن ناحية أخرى، وبالطريقة نفسها، يمكن النظر إلى تحديد سرعة سريان الزمن القصصى نسبيا، وبالنسبة إلى زمن الحدث (الزمن الذى استغرق وقوع الحدث) إذا أخذنا فى الاعتبار التفريق الواضح بين زمن القصة باعتباره الإطار الزمنى الذى يفترض وقوع الأحداث فيه فى الواقع، من ناحية، و زمن الحكاية، أى الزمن الذى يستغرقه النص فى سرد هذه الأحداث، الأمر الذى "يدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هى إدغام زمن فى آخر" (٩) وهو ما يمكن أن يسمى بثنائية زمن الدال وزمن المدلول، التى ستردنا إلى الصيغة الأيقونية، التى ستجعل من النظر إلى الزمان والمكان داخل النص، باعتبارهما إشارات لغوية أمراً جديراً بالاعتبار .

هكذا يصير المكان الموضوعى خارج النص، مكانا متخيلا

داخله، من خلال السمات اللغوية، وإسباغ حالة النص عليه وهكذا يصير الزمان الخطي، زمانا خاضعا للنص يعيد ترتيب نفسه وفقا لمقتضيات هذا النص، ووفقا لحركة السرد داخله، وحركة الشعور المتحركة في هذا السرد، وبحيث يصبح الزمن السردى "هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع، والتواتر والدلالة الزمنية، بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعين" (١٠).

وهذه السمة من الممكن أن تكون مدخلا إلى النظر إلى الزمان والمكان بوصفهما عنصرين مرتبطين .

- ارتباط الزمان والمكان :

حرى بنا أن ننظر إلى عنصرى الزمان والمكان بوصفهما عنصرين مرتبطين، وهى النظرة التى صارت ذات أهمية بناء على النظريات العلمية الحديثة، التى ترى أن "فكرة النظر إلى الزمان بوصفه بعدا رابعا، شبيها على نحو ما بأبعاد المكان لا ينبغى أن تصدمنا حقا بغرابتها فللأشياء المادية طول وعرض وارتفاع، كما أنها توجد لفترة متناهية من الزمان" (١١) وهو ما يجعل من النظر إلى الفضاء القصصى على أنه مكون من أحدهما أمرا مردودا بأن هذا الفضاء السردى يتشكل من خلال العلاقة بين الزمان والمكان، وهى العلاقة التى تظهر على أساسها أهمية كل من هذين العنصرين فى تكوين ثنائية

ترتبط - باعتبارها وحدة واحدة - بباقي عناصر النص، وتتفاعل معها.

وفى معرض تعريف الفضاء السردى بأنه تضافر لعنصرى الزمان والمكان تفيد مقولات جيرار جينت، والذي يوضح أنه "قد يكون من العبث التام ادعاء الخروج بخلاصات نهائية من مجرد تحليل المفارقات الزمنية، التى لا تمثل إلا سمة من السمات المشكلة للزمنية السردية"^(١٢) حيث يظهر وجوب تضافر هذا التحليل مع تحليل عناصر النص المختلفة، لا سيما المكان، و على اعتبار أن أى انحراف فى رؤية أى من هذه العناصر يؤثر - بالضرورة - على رؤية، وتشكيل باقى العناصر تأثيرا قد يمتد - أحيانا - إلى انحرافها عن شكلها الواقعى والمألوف خارج النص القصصى .

هكذا يبدو الأمر - إذا بالنسبة للزمان والمكان - فهما عنصران يساهمان فى التشكيل داخل النص السردى، عبر أداة لغوية - بطبيعة الحال-، وهما يتغيران تغيرا جوهريا، ويكونان ما يمكن أن نطلق عليه "الفضاء السردى"، لذلك فمن اللازم أن ننظر إلى هذين العنصرين على أساس من تضافرهما. بحيث تبدو علاقتهما فى هذا الإطار أكثر فائدة على أنه "إذا كان موضوع التحليل - فعلا - هو توضيح شروط وجود وإنتاج النص، فإن ذلك لا يتم برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالبا،

بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التي هي
سر البساطة" (١٣) الأمر الذي يجعلنا نستقر على أن إبراز
العلاقة بين الزمان والمكان يبدو كأنه هدف لا مناص منه لمن
يبغى رؤية، وتحليل توجهات الفضاء السردي .

الفضاء القصصى فى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر

يحفل القص التقليدى بمحاولات التماهى مع الزمن المجرد، والتدليل- من داخل منطق النص - على واقعية الزمن، والمكان، بما لهذه الواقعية من أثر فى إيهام القارئ بصدق وقوع هذه الأحداث التى يرويها النص، و على اعتبار أن هذا الإيهام يعد من أهم الركائز التى اعتمد عليها القص التقليدى فى جذب المتلقى والتأثير عليه، لذلك، فمن الطبيعى أن ينتشر هذان النمطان : الزمان المقاس على الزمن المجرد، والمكان المحاكى للمكان الواقعى، فى القصة التقليدية، باعتبارهما من أهم سمات القصة القصيرة فى تلك المرحلة .

فإذا وضعنا فى الاعتبار النمط العام للتفكير، فإن أهم ما يسترعى انتباهنا أن الزمن المجرد، المطلق، هو الفكرة الأكثر شيوعا، إن لم تكن هى الوحيدة، فيما قبل ظهور وانتشار نظرية النسبية لأينشتاين، التى أسهمت فى النظر إلى الزمان مرتبطا بأبعاد المكان، وباعتباره أحد هذه الأبعاد. (١٤) .

كما يجب أن نلمح إلى أن المناخ الأدبى فى مصر فى

النصف الأول من هذا القرن، كان فى أشد مراحل تأثره بالمد الرومانسى فى العالم كله. نتيجة لنهم الأدباء والكتاب المصريين فى هذه المرحلة للاطلاع على الآداب الأجنبية .

فى هذا الإطار سنجد أن استخدام كل من الزمان والمكان فى القص التقليدى فى مصر كان على اعتبار أن كليهما لا يعدو دوره عن أن يكون خلفية لأحداث القصة. وأنها مجرد عنصرين مكملين. وأنه إذا استغنى عنهما فلن يخسر النص القصصى كثيراً. وهو ما نجده فى كثير من النصوص القصصية التى لا توجد فيها أية إشارات جوهرية للزمان أو المكان .

على أن هناك من النظرات النقدية ما يعتبر "المكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل فى هذه الأحداث نفسها وتطورها" (١٥) وهو الأمر الذى يجعل من نظرة القاص إلى المكان نظرة تعتبره داخلاً فى حيز زمنى أساساً يسهم بدوره فى تطوير الأحداث، حيث يبقى الزمن، فى النهاية "مثلاً للخط الذى تسير عليه الأحداث.. والمكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه، ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذى تقع فيه الأحداث" (١١) . فالرؤية النقدية - باعتبارها استقراء لواقع إبداعى - قد حددت الزمان والمكان باعتبارهما يمثلان إطاراً خارجياً لخط السرد فى النص القصصى. وهو الأمر الذى يدعونا

إلى الإقرار بأن هناك واقعا إبداعياً قد عالج العنصرين بنفس
النظرة. وعلى أساس وجود ارتباط جزئي بين كليهما. وهو
ارتباط لا يعدو كونهما مجرد مقومين شكليين داخل النص
القصصي. لا يزيد دورهما عن هذا ولا يتعداه إلى ما يمكن أن
يكون عضواً في النص.

ولعل هذا - بدوره - ناتج عن نظرة القصاصين في تلك
المرحلة إلى الزمان و المكان على أساس من مقولات أرسطو عن
الوحدات الثلاث في البناء الدرامي. ورؤيتهم لوحدة الزمان
والمكان على أنهما تعنيان أن تدور الأحداث في زمان واحد
قصير ومكان واحد. محاولين بهذا الشكل تحقيق وحدة
انطباع. بغض النظر عن الدور الذي يؤديه هذان العنصران في
بناء النص القصصي .

وسنحاول أن نتتبع تطور استخدام الفضاء القصصي،
بالمعنى الذي أشرنا إليه. فيما قبل مرحلة الحرب العالمية
الثانية. أو بمعنى أدق في النصف الأول من هذا القرن. حيث
يمكن - بشيء من المجازفة - أن تنقسم هذه الفترة إلى
مرحلتين. مع عدم تحديدهما بحدود زمنية واضحة. نظراً
لتداخلهما .

هذا مع ملاحظة أن الاستشهاد بكل النصوص التي تظهر
فيها سمات الفضاء القصصي قد ينقل البحث إلى مجال

غير مجالته. ولذا سيكون الاكتفاء - فى هذا الصدد -
بالتمثيل فقط .

المرحلة الأولى :

أدى وجود توهم القصاصين بأن القصة القصيرة ما هى إلا
رواية ملخصة (١٧) إلى معاملتهم لهذه القصة على أساس أن
العنصر الأكثر أهمية فيها هو الحكاية، مما يترتب عليه أن
يكون الشكل العام للقصة القصيرة هو ذلك الشكل الذى
تحشد فيه الأحداث وتتسلسل فى شكل متراتب منطقى (١٨)
وهو ما يمنح القصة القصيرة شكلاً زمنياً يكاد يكون ثابتاً فى
هذه المرحلة، حيث يبدأ من الماضى البعيد إلى الماضى القريب
وصولاً - فى بعض الأحيان - إلى الحاضر - لحظة القص، فى
خط تصاعدى قلما يخرج عنه القاص. ولعل هذا هو السبب
الأهم فى كون الغالبية العظمى من قصص هذه المرحلة،
تنحو إلى أن تكون محكية بصيغة الماضى، حيث تتماهى
لحظة القص مع نهاية القصة، أو ما بعدها، وحيث تشكل
القصة كلها استرجاعاً لأحداث وقعت فى الماضى.

وقد يتفق هذا مع الوظيفة الاجتماعية للأدب، حيث تماهى
دور الأديب مع دور المصلح الاجتماعى، حين تأثر رواد القصة فى
مصر "بالنزعة الإصلاحية.. وحرصهم (كتاب القصة) على أن
تكون وظيفة الأدب وخاصة القصة الإفادة والإصلاح والتهديب

حتى يمكن أن تسهم فى إصلاح شأن المجتمع" (١٩) .

إن الأهم - فى تلك المرحلة - هو الخروج بعظة أخلاقية من النص القصصى. هذه العظة لا يمكن لها أن تكتمل إلا باكتمال النص و وصوله إلى نهاية متسقة مع ما يقدمه القاص من خطاب إصلاحى. ولا يفوتنا التأكيد على أن الاستخدام الماضوى يرسخ فكرة الإيهام بالواقعية، حيث التأكيد من قبل القاص أن هذه الأحداث قد وقعت بالفعل.

هكذا كان عنصر الزمن مجرد عنصر للشكل الخارجى للنص، كما كان استخدامه بسيطا، لا يخرج عن فكرة الخط التصاعدي إلا قليلا، وهذا القليل يتمثل فى إيقاف الزمن، وتسارع الزمن، والاسترجاع .

يحدث إيقاف الزمن عن طريق التدخل الظاهري للراوى فى أحداث قصته، حيث يوقف هذه الأحداث، ليتدخل بالتعليق، أو التفسير لما فعلته إحدى الشخصيات، محللا للأسباب أو الدوافع، وقد يتدخل فيبين للقارئ أحداثا كانت قد وقعت قبل البداية الزمنية للقصة (أحداث خارجة عن الفضاء القصصى)، قد تضيء جوانب مظلمة من النص، وهو ما يعد إعلانا صريحا من الراوى عن وجوده "عبر تعليقات شتى تؤدي وظيفة روائية من خلال إمداد المتلقى برؤية معينة فى تعليق سريع، واستكمال صورة الحدث السردى" (٢٠) .

ومن ناحية أخرى فإن تسارع الزمن يعد هو الآخر تدخلا من الراوى للاستغناء عن أحداث تقع داخل الفضاء القصصى، يراها الراوى غير مؤثرة فى تسلسل أحداثه. وهو ما سماه بعض النقاد بـ (التلخيص).^(١١) وهو ما يمكننا أن نتتبع انتشاره ظاهرا فى صيغ مثل : "وبعد عدة أشهر"، و"مرت سنوات" و"بعد فترة طويلة".. إلخ وغيرها من العبارات التى تشكل فجوة سردية ينتقل الزمن فيها نقلة فجائية لا تتوازن فيها المساحة المكتوبة مع المدة..

من ناحية أخرى يظهر الاسترجاع (Flash Back) وقد اقتصر استخدامه على نفس النسق الذى كان عليه التوقيف الزمنى، إلا أنه حيلة حاول عن طريقها القاص إظهار عدم تدخله بشكل واضح فى أحداث قصته. فإذا كان ظهوره واضحا فى التعليق فإنه فى الاسترجاع لا يظهر تماما، وإنما يدع إحدى شخصياته هى التى تتذكر وتعلق .

أما بالنسبة للمكان، فإذا كان بعض النقاد والمبدعين قد أكدوا أهمية التحديد المكانى، وذلك فى إشارات إلى البيئة التى تقع فيها الأحداث، فإن التعامل مع المكان قد اقتصر على هذه الناحية، وتحدد فى الكثير من القصص بافتتاحياتها متمثلا فى الوصف فقد رأوا أنه "على القاص أن يعمل عند بناء قصته على خلق الجو الذى ستجرى فيه حوادث القصة،

وبالوصف الجيد يخلق الجو^(٢٢) وهو ما يوضح أن المكان - بوصفه عنصراً قصصياً قد اقتصر على التعامل مع البيئة التي تحيط بالشخصيات (موضوعاً). وعلى أن التعامل مع هذه البيئة قد اتخذ من الوصل سببلاً. وهو الوصف الذي يظهر في بدايات القصص ل يتيح الفرصة للقارئ أن يعرف أين ستدور الأحداث ثم ما يلبث القاص والمتلقى - معا - أن ينسيا المكان ليغرقا في دوامة هذه الأحداث .

إن معظم القصاصين قد اعتمدوا في هذا الوصف الافتتاحي - وغيره من مواضع الوصف المكاني داخل قصصهم - على التشكيل اللغوي البلاغي منطلقاً لهم. وهو ما يظهر لدى الكثيرين منهم. مثلاً يقول محمد تيمور "صباح ناصع الجبين، يجلى عن القلب الحزين ظلماته، ويرد لطشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسرى عن النفس همومها.. في الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح"^(٢٣) هكذا يبدأ محمد تيمور قصة (في القطار) التي تناقش مشاكل الفلاحين في علاقتهم مع ذوى السلطة، إلا أن هذه البداية التي تصف (البيئة) المحيطة بالأحداث كانت أقرب ما تكون إلى التزيين البلاغي الذي يفتقد الصلة بباقي عناصر القصة. و إذا كان هذا الوصف للمكان التزاماً من تيمورا بدعوته لالتزام مذهب الحقائق (الريالزم) إلا أنه "كان تأثيراً في

حدود تمرسه وخبرته بالكتابة. ولهذا قدمت البيئة كشئ مستقل، له وجوده الخاص، الغير مرتبط (هكذا) بالحدث ومساره» (٢٤).

على جانب آخر يبدو الاهتمام بوصف البيئة المكانية شكليا محضا، كما يبدو فيه التأثير بالمد الرومانسى، حيث الوصف التصويرى الذى ينحو إلى تلمس جوانب الجمال فى المكان، الطبيعى خصوصا. ويرجع بعض النقاد هذه السمة إلى أن معظم قصاصى هذه الفترة كانوا من الطبقة البورجوازية، و كانوا يتعاملون مع القصة القصيرة القصيرة كهواية. (٢٥) وإذا كنا لا نعتبر هذه سمة عامة تتحكم فى مسار القصة المصرية القصيرة فى ذلك الوقت إلا أنها عامل لا يجب إغفاله، لكن العامل الأهم هو دأب هؤلاء القصاصين على القراءة الأجنبية، خاصة الرومانسى منها، مما أدى إلى أن "يجد الكاتب المجال متسعا أمامه لوصف الطبيعة فى الريف، وتصوير حالته العاطفية، وهيامه، واهتماماته البسيطة وقراءاته، وسلبيته وضعفه، وانهزامه، وبكائه، وطبيعى أن يكون الريف عنده هو فقط الطبيعة الجميلة، والهدوء، والسكينة، والوداعة، والرضا، والقناعة، والاستسلام" (٢٦).

المرحلة الثانية :

استمر نظر القصاصين المصريين إلى الفضاء القصصى

بالطريقة نفسها، لفترة طويلة وإن طرأت عليها طرق جديدة في معالجتها. لكنها ظلت تدور في نفس الدائرة التي تعتبر الزمان والمكان عنصرين مساعدين للقاص في إتمام قصته، بدون أن يكون لهما تأثيرهما الجوهري والبنائي في النص. حيث بدأ النظر إلى صيغة المستقبل بوصفها إحدى الصيغ الممكنة في القصة القصيرة، وإن ظل هذا في إطار رومانسي، غلبت عليه الذهنية الواضحة لدى توفيق الحكيم عندما يحاول تصوير العالم المثالي في الزمن الآتي^(٢٧) إلا أن هذه الذهنية قد ساعدت على وجود أسلوب القص الذاتي في بعض أعمال هذه المرحلة، لكى يتمكن القصاصون من عرض وجهات نظرهم داخل العمل، وهو ما يمكن أن يعد إرهاصا للشكل الاعترافي عند إبراهيم المصري وصالح جودت حيث "يقص المؤلف الحدث على أنه قد عاشه، من خلال ضمير المتكلم"^(٢٨).

لكن أهم ما يسترعى الانتباه هو محاولة محمود البدوي استخدام صيغة المستقبل بشكل مختلف، وإن كان يدور في فلك الماضي، حيث يؤكد بهذه الصيغة أحداثا قد وقعت بالفعل في الماضي، لكن تأثيرها لن يظهر على الشخصيات إلا فيما بعد، يقول: "ستذكر جميلة دائما أن قوة خفية ساقطتها بمحض إرادتها إلى الوحل، قوة أعلى منها لا تستطيع فهمها ولا تحاول فهمها ولا تعليلها"^(٢٩).

كما يسترعي الانتباه - كذلك - ظهور تكتيك التنقل بحرية بين الزمانين الماضى والحاضر الماضى يعبر عن العالم الداخلى للشخصيات لأنه ذكرياتها، والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجى. التنقل بين الزمانين إنما هو تنقل بالشخصية بين العالمين الداخلى والخارجى لها^(٣٠) وهو ما يعد إرهاصاً واضحاً لقصة تيار الوعى بشكل ما. وقد برع محمد عبد الحليم عبد الله فى استخدامهم، إلا أنه فى الوقت ذاته ظل ينظر إلى المكان بوصفه عاملاً مساعداً، ولعل استمراره فى الوصف الرومانسى للريف، بوصفه بيئة لأحداثه دليل على ذلك حيث "تتخذ أغلب قصصه من الريف مسرحاً لأحداثها يصفه الكاتب بحس العاشق فيتبدى كحلم رومانسى يلوذ فى أحضانه من فجاجة الواقع"^(٣١).

ويتلازم مع الوصف الرومانسى للمكان سمة الآلية فى استخدام هذا الوصف، مما حدا بالأماكن أن تتخذ سمة الأماكن النمطية، التى تستوى تأثيراتها، ومحاولة الخروج من هذه التمطية نجد انتشار آلية الوصف الدقيق للمكان لدى محمود ظاهر لاشين مثلاً، إلا أنه يظل فى نفس إطار افتتاحيات القصص التى تصف البيئة المكانية، كما نرى فى قصته "بيت الطاعة" التى تبدأ بالعبارات التالية :

"كانت صاله المحكمة الشرعية فى ذلك اليوم مثلها فى

كل يوم، غاصة بزبائنهما الكرام، وغير الكرام، بين شاك وشاكية، وباك وباكية، زوج ضاق ذرعاً بامراته، وامرأة ضاقت ذرعاً بزوجها..
«إلخ»^(٣١) فى عبارة طويلة تصف المكان عبر شخصياته، وقد رأى بعض النقاد فى الافتتاحية الوصفية لهذه القصة بالذات ما يعبر عن رؤية المكان على أنه مجرد إطار توجد فيه الشخصيات، وتحدث أحداث القصة.

وإذا لاحظنا نبرة الإعجاب فى قول بعضهم عن الافتتاحية نفسها إن «القاص قد وفق فى نقل جو هذه الحكمة فى كتاباته، وأجاد فى وصف زبائنهما وأحاديثهم حتى تكاد تحس بأنك موجود هناك معهم»^(٣٢) فإن العبارة نفسها لا تنفى كون التشكيل المكانى مجرد إطار سيصبح بعد فترة كأن لم يكن، داخل النص، الذى سننقل إلى شكل مسرحى يعتمد أساساً على رصد الحوار.

وهكذا يبقى الزمان والمكان فى القصة القصيرة مجرد أرضية أو إطار تتحرك فى داخله - كما هو - النصوص القصصية، إلى أن تأتى إرهاصات الخروج عن هذا الإطار، باستخدام أزمنة نفسية أساساً، تقابلها أماكن حقيقية من حيث وجودها فى الواقع، لكنها ليست حقيقية من حيث أن رؤية القاص لها قد اختلفت عن رؤيتها الثابتة السطحية.

ولنا أن نقرر أن هذه الرؤية المغايرة - لكل من الزمان والمكان

- قد ظهرت، بداية في ما أقره جماعة من الأدباء نشنروا بياناً لهم في مجلة البشير بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٤٨، وكأن أبرز ما أطلقوه على أنفسهم أنهم "أبناء ضالون" وقرروا في هذا البيان أن : "هكذا بدأت ضلتنا المضنية - هكذا بدأت - أجل - عندما فقد المكان طبيعته الجغرافية الصلدة، وانماع جسده تحت عجالات عسرية خرونوس - هكذا بدأت - أجل - عندما امتلأت قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر والانفعالات" (٣٤) .

وبذلك يمكن أن نقرر أن عام ١٩٤٨ قد شهد تطوراً جوهرياً في رؤية الأدباء المصريين لعنصرى الزمان والمكان بما سيمهد الطريق لاستثمار هذه الرؤية المتطورة في إنتاج أشكال قصصية أكثر اعتماداً على الزمان والمكان باعتبارهما عنصري الفضاء القصصى، اللذين يساهمان بصورة فعالة في تكوين النص القصصى .

وهو ما سنحاول أن نثبته في قصة يوسف الشارونى .

الفضاء القصصى عند الشارونى

الزمن :

يتجلى إحساس القاص بالزمن فى معالجته له فى قصصه معالجته تصل أحيانا إلى حد منحه دورا يقترب من دور البطولة، ولعل السمة الأساسية فى هذا الدور أنه، لكى يكون واضحا، يجب أن يظهر بشكل مغاير لشكله المعتاد، وإن كانت هذه السمة ليست هى الوحيدة، فقد استطاع الشارونى عبر خطابه، الذى أشير إليه فى الفصول السابقة، "أن يتحرر من قيود الزمان والمكان والتقاليد التى تسيطر على كتاب الأدب العربى فى العصر الحديث، واستطاع أن يخرج إلى ميدان أعم وأشمل، فنظر إلى المواقف الجزئية التى تمر بحياتنا فى نطاق المشاكل الإنسانية العامة" (٢٥) وهذه النظرة هى مدخلنا الرئيس لمحاولة فهم آليات الزمن القصصى عند الشارونى .

فى البداية يجب أن لا نغفل أن القصة - أساسا - سردي مرتب تسلسليا من الماضى إلى الماضى القريب إلى الحاضر، وأن أية آلية سردية كانت - عموما - تخدم هذا الترتيب، إلا أنه مع تطور فن القصة "أصبح اهتمام الروائيين منصبا على الزمن الحاضر، بحيث يبدو الزمن فيها غير منظم وغير مرتب، وبذلك

أصبح زمن الرواية الجيدة يتذبذب ويتأرجح بين الماضى والحاضر والمستقبل وهو ما يسميه ميشيل بوتور بتتابع الوحدات الزمنية^(٣٦) مما أسهم فى ظهور أشكال جديدة من القص، وساعد على تحويل بؤر الاهتمام القصصية من مجرد متابعة سلسلة من الأحداث، إلى فضاء أرحب من أشكال المتابعة لحالات وشخصيات، وأحيانا لشحنات انفعالية داخل النص القصصى، وبحيث ظهرت أبعاد جديدة للزمن داخل القص "تتنوع على الزمن الخطى الذى له مؤشرات زمنية تقاس بالدقائق، والساعات، والأيام، كما تتنوع على الزمن الاستيهامى، حيث إن مسألة الزمن الحقيقى لا تطرح أبدا، فالأمر يتعلق بحاضر زمنى مشابه لزمن الأحلام" (٣٧).

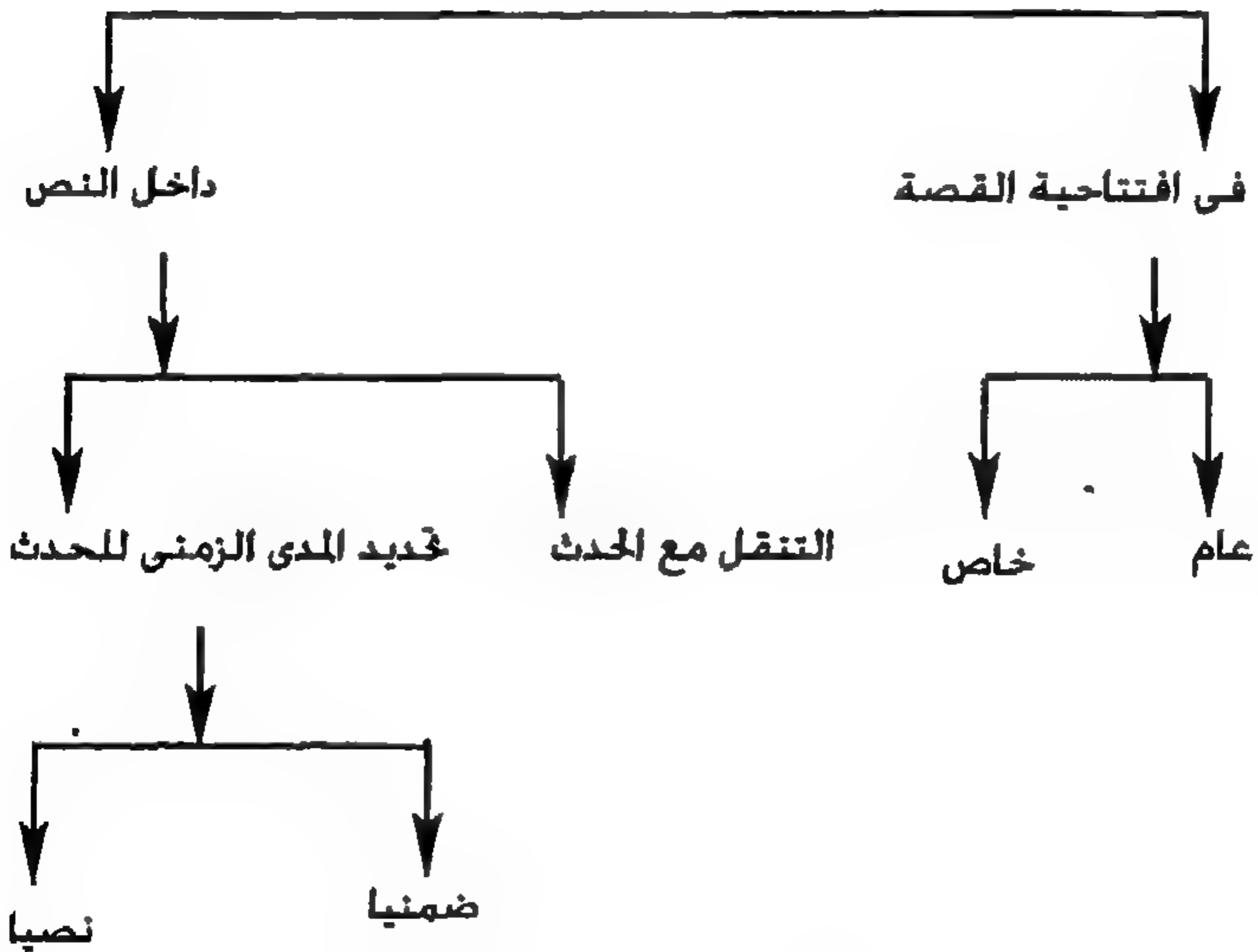
إن الرغبة فى عدم المباشرة هى التى أدت إلى ظهور أشكال جديدة من التتابع الزمنى فى القصة القصيرة، خروجاً عن التتابع السببى التقليدى، الذى يسير الزمن خلاله فى خط مستقيم، إلى نوعين آخرين من التتابع هما "التتابع التكرارى، وهو تنمية القص من خلال إعادته بصورة جديدة فى كل مرة، و لكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد، وتوسع أفقه أو تضيف إليه، و التتابع الكيفى (حيث إنه) بدلا من أن يؤدى حدث إلى آخر فإن تبلور قيمة كيفية معينة يؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون ماثلة أو مناقضة لها" (٣٨) ويمكن القول

بأن ظهور هذه الأشكال القصصية أدى إلى وجود آليات تحاول أن تتعامل مع النص، زمنيا، بصورة تجريبية، بما يخدم خطابه، وهي الآليات التي ظهرت لدى الشاروني في الصور التالية :

أولا - التحديد الزمني :

تتميز القصة القصيرة لدى الشاروني بحساسيتها الشديدة تجاه الزمن باعتباره مكونا عضويا لها. ولعل أهم المؤشرات على صحة ذلك هو أن قصة الشاروني تخفل بتحديد أزمانها على عدة مستويات يمكن ملاحظتها في التخطيط التالي :

تحديد الزمن



شكل تخطيطي رقم (٣)

أ - التحديد الزمني في بداية النص : -

تتسم كثير من قصص الشارونى بوجود إشارة دالة على الزمن في أول سطر فيها ولنا أن نتبين ذلك في كثير من الأمثلة : " في الساعة الخامسة إلا ثلاث دقائق كنت إنساناً محكوماً عليه بالحياة" (٣٩) و "سطا لص أو لصوص في صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر" (٤٠) . و "في العاشرة مساءً ظهرت على الست منيرة أعراض الولادة" (٤١) إن كل هذه الجمل الافتتاحية. وغيرها الكثير في قصص الشارونى، تبدو أهميتها في أن ما تسقطه على المتلقى هو ذلك الزمن الذى يبدأ الشارونى سرد قصته، ولعل هذا التحديد، فى أهم دلالاته، تحديد للمنطقة التى ينطلق منها خط السرد، وهى - على ذلك - ستسهم بشكل واضح فى تحديد التوجهات العامة للنص فيما بعد .

فعلى سبيل المثال، تسهم بداية قصة (سرقة بالطابق السادس) دلالياً من حيث ارتباطها بأحداث القصة حيث توحى جملة البداية بغموض المستويين، الزمنى والفاعلى فقد "سطا لص أو لصوص فى صباح أحد الآحاد." إن اللص الذى يشار إليه فى القصة على أنه لم يجر عنه أى بحث جدى، يظل متخيلاً فى إطار شديد العمومية، متوازياً فى ذلك مع عمومية "أحد الآحاد" وهذه العمومية تصبح سمة غالبية على

مدار القصة، حيث لا شيء محدد تحديدا تاما فى حالة سيد أفندى عامر، إنه وإن خرج عن روتينه اليومى، ودخل فى خضم علاقات كان يتجنبها، فإن مشاعره تجاه هذا الحادث العارض تظل متضاربة، فهو ينقم على السارق لأنه سرق ملابسه التى لا يملك سواها، ومنعه- كذلك من راحته اليومية، غير أن ذلك سيتعارض مع نوع ما من مشاعر السعادة لأنه حاز بعض الاهتمام من جيرانه الذين لم يكن يعرفهم مسبقا، ومن رئيسة فى العمل، ورفقائه فى المقهى، إلا أن الشارونى لا يصرح بكل هذا مباشرة حيث "إنه يريد أن يقول شيئا عندما يستخدم الزمن لكنه لا يصرح به بل يترك ذلك لفطنة القارئ وخياله و هو بذلك يرتقى فوق فكرة وجود زمن لأحداث القصة بتوظيفه للزمن هذا التوظيف البارع"^(٤٢) الذى يرقى بالزمن إلى مرتبة العنصر العضوى المفعول لباقي عناصر النص القصصى. غير أن هناك من قصص الشارونى ما نجد فيه نوعاً من التحديد الزمنى الخاص ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك قصة "اعترافات ضيق الخلق و المثانة"، حيث التحديد الدقيق لزمنين متقاربين، ينقلب بينهما حال الشخصية تماما، وبما يتوافق مع التركيب الانفعالى لها. الأمر الذى يتواءم - كذلك - مع البناء المنولوجى المعتمد على التداعى الحر والمؤدى إلى اختلاط الأزمان فى ذاكرة البطل- الراوى .

ولعل هذه الجملة - العنوان - بانقسامها إلى قسمين، تعد مدخلاً رئيساً لتقسيم حياة الشخصية كما تظهر في النص القصصى، إلى قسمين : الأول يحكم فيه البطل عقله، والثانى يبدأ فى الظهور عندما تضغط رغبة "الإخراج" عليه، فيلغى عقله تماماً، ويبدأ فى التكون شخصاً مجبراً على السير فى اتجاه واحد بل إن هذين القسمين يمكن ملاحظتهما على مدار فقرات القصة، على الرغم من التداخل الطبيعى الشديد بينهما، والذي يبدو ناجماً عن نقلات مفاجئة تتواءم تماماً مع تلك النقلة فى الجملة الافتتاحية وذلك يبدو فى تعاقب الفقرتين الأولى والثانية يقول : "فى الساعة الخامسة إلا ثلاث دقائق كنت إنساناً محكوماً عليه بالحياة، فى الساعة الخامسة ودقيقتين كنت إنساناً شبه محكوم عليه بالموت" ثم يقول بعدها مباشرة "عندما جئت إلى القاهرة منذ عشر سنوات لأدرس بجامعة كنت مشفقاً منها مشوقاً إليها" (٤٣) إن هذه النقلة الزمنية، التى تنقل الحدث من ماضٍ قريب جداً إلى ماضٍ بعيد، تبدو متضافرة مع ما يصرح به الراوى - البطل عن نقلاته الانفعالية، يقول "كنت أبـدو هادئاً أمام الغرباء حتى ليضربون بى المثل فيما يسمونه الأدب غير أنى ما لبثت أن أصبحت سريع الثورة سريع الرضا" (٤٤) فى ارتباط واضح بين الأزمتين الإخراجية والانفعالية، ارتباطاً

متوافقنا يتحكم فى تحويل المسارات الزمنية للقاص إلى حيث ذروة الأزمات حين يرتكب جريمة قتل لم يكن يتخيل أنه - حتى - سيراها أمامه. إن هذا الارتباط يظهر فى عدة تصريحات، وخاصة عندما زار البطل إحدى الدول الأوربية وبهره ما بها من دورات مياه حين دخلها أول مرة لم يكن يريد مغادرتها لما أحس به من راحة نفسية، وبدنية حتى أنه يصرح "إن حدة طبعى خفت بل كادت تتلاشى. لم أعد أتشاجر لأتفه الأسباب لم أعد أصل إلى حد الانفجار"^(٤٥) وهو ما ينبع من فكرة الربط بين الخاص والعام، التى تعد هاجسا أساسيا فى كثير من قصص الشارونى، حيث يؤكد بعض النقاد أنها سبب مباشر فى استعماله للزمن على نحو خاص حيث "لا تكاد تخلو قصة من الانضباط الزمنى. ونحن نرد ذلك إلى أنه كان بالغ الاهتمام بالربط بين الأحداث والوقائع زمنيا على الصعيد العالمى. وهو أحد الموضوعات الأساسية التى وجدت لها صدى فى قصص الشارونى القصيرة وأعطت منهجه فى التعبير نكهة متفردة"^(٤٦) وهى نكهة لا تنتج فقط من كون احتفال الشارونى بتحديد الزمن فى بداية القصة مجرد تحديد لنقطة انطلاق الخط السردى، الذى يتفرع أحيانا، وإنما - أيضا - لأنه يحدد أهدافه من هذه البدايات الزمنية بدقة، حيث يصبح الزمن عاملا داخلا فى لحة البناء القصصى بشكل تعبيرى.

وليس من مجرد خط متصاعد يساعد على تخيل القارئ
لتسلسل الأحداث .

ب - تحديد الزمن داخل النص :

إذا كان الشارونى يهتم بتحديد أزمان بدايات قصصه،
بوصفها نقاط انطلاق لها، فإننا لا يجب أن نغفل الدور الذى
تؤديه الآلية نفسها فى داخل جسد النص (وإن كنا نرى
البدايات كذلك داخله فى جسد النص)، وهو ما نلاحظه بتتبع
الإشارات الزمنية التى نجدها متناثرة داخل النص محددة
للوقت والزمن تحديدا دقيقا .

ويمكن أن نلاحظ الوظائف التى تقوم بها هذه الإشارات
فى:

١ - تحديد المدى الزمنى :

حيث الفضاء القصصى محدد - زمنيا - بنقطتين للبداية
والنهاية، ويكون بينهما خط السرد الرئيس للقصّة متصاعدا،
مع إمكانية أن يتخلله تفرعات منه، عبر آليات شتى تقوم
بتنوع الأحداث والأزمنة .

وهذا التحديد للمدى الزمنى يؤدى دورا كبيرا فى قصة
الشارونى، حيث يعنى به عناية كبيرة، كما فى قصة "الرجل
والمزرعة" حين يحدد الفضاء الزمنى للقصّة، من العاشرة
مساء، كما ينص فى بداية القصّة، حيث بداية معاناة الست

منيرة لآلام المخاض، وحتى السادسة صباحا حين تتم الولادة إلا أنه يحدد ست ساعات لمحاولات الطبيب ومتابعاته الدائبة، ثم ساعتين من الانتظار المطمئن، وهذه الساعات الست تقابل ست سنوات قضاها بدوى أفندى وزوجته فى محاولات دائبة للإجباب. ومن ناحية أخرى تقابل الساعتان الباقيتان تسعة أشهر من الانتظار المطمئن المترقب - كذلك - غير أن تاريخ الحمل والولادة لا يغدو التاريخ الوحيد فى القصة، بل يقابله - فى هندسية واضحة - تاريخ آخر من تعامل جد بدوى أفندى مع الأرض البور حتى يفلح فى زراعتها (٤٧).

هذان التاريخان، وإن كانا خارجين عن المدى الزمنى المحدد للقصة، إلا أنهما يساهمان فى بناء قصصى مترابط، عبر توازيهما مع الخط الزمنى الرئيس. وإذا كان فهم التحديد الزمنى دلاليا قد ربط "أول الليل ببداية آلام الوضع وأوجاعه. وكان بزوغ الفجر وحلول السادسة صباحا نهاية لتلك الآلام وبداية حياة سعيدة، فقد ارتبطت الأحداث بالزمن فى صورة فنية جيدة" (٤٨).

غير أن الشارونى لا يكتفى بأن يحدد المسافة الزمنية بين البداية والنهاية بل إن ذلك قد يمتد إلى تحديد المسافة الواقعة بين حدثين داخل القصة. ومن الأمثلة على ذلك قوله فى "الزحام": "ذات صباح شكأ أبى من مفاصله ومن ركبته

اليمنى على وجه التحديد وفى المساء عاد يشكو من ركبته الأخرى. ومن سخونة فى جسده^(٤٩). إن المسافة الزمنية بين الصباح و المساء. تظهر معادلة بين ظهور المرض وانتشاره داخل جسد الأب

وبما أن الكاتب، أو القارئ، لا يستطيع أى منهما متابعة أحداث اليوم كاملة. بين النقطة الأولى والثانية، فمن الضروري أن يشار - لغويا - إلى هذه الفجوة بين الزمنين. فى شكل من أشكال القفز الزمنى الذى يعنى "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية إلى أخرى. سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز أو عدم الإشارة ولكنه يفهم من سياق الأحداث الروائية"^(٥٠). وهو ما يساعد القاص على أن ينتقى من الأزمان والأحداث ما يمكن أن يقيم به خطا قصصيا. يكون الزمن فيه أحد الأبطال أو على الأقل، واحدا من أهم العناصر.

إن هذا التركيب اللغوى المشير للزمن. يعزو انتشار المرض إلى فعل مرور الزمن. على الرغم من قصر هذا الزمن، وحيث تفرغ الفجوة بين النقطتين الزمنيتين من أية أفعال مقاومة لهذا المرض. فالزمن يمر من الصباح إلى المساء، و المرض ينتشر والمريض، وابنه - بطل القصة - يقفان ساكنين أمام هذه الحركة. الأمر الذى يجعل من انتشار المرض أمراً حتمياً فكأن الأصل أن السكونية فى مواجهة تحرك الزمن. ستجعله

يدهمنا، أو - على الأقل - يساعد على انتشار المرض داخل جسدنا. وبحيث ينبه هذا التركيب إلى ضرورة الحركة في اتجاه المقاومة، الاتجاه العكسى، حتى لا يجرفنا تيار الزمن .

إن التحديد الزمنى - بأدائه لهذا الدور - قد أسهم فى إجلال الخطاب الأساسى فى قصة الشارونى، كما يظهر - بشكل مختلف فى "دفاع منتصف الليل"، حين يصرح البطل/ اللابطل : "ومرت ثلاثون ثانية ثم قمت أغلق نصفها (أى النافذة) الآخر" (٥١) . حيث الجو العام للقصة يوحى بفكرة الصراع، والرغبة فى الخلاص من كون الفرد مجرد ترس فى آلة المجتمع، يجب مراقبة كفاءة أدائه، ولا يسمح له بالخروج عن خط السير المحدد له سلفا. فهذه الثوانى الثلاثون هى خط دفاع الشخصية الوحيد عن نفسها، ومن هنا ظهرت أهميتها، خاضة إذا لاحظنا - منذ بداية القصة - كيف أن التتابع السريع للأحداث قد أدى إلى دفع الشخصية إلى القيام بأفعال لم تكن لتفكر فيها فى الظروف العادية، حيث يركب البطل سيارة أجرة، ويدخل السينما، ويسير فى شوارع مظلمة، على غير عادته، مما سيعد جريمة فيما بعد، إضافة إلى أن هذه الثوانى تقع - أساسا - داخل نطاق زمنى محدد سلفا، يوحى بالغموض والرغبة، وهو "عند هبوط المساء إلا قليلا..." حيث الضوء الهارب أمام عتمة الليل، إنه وقت لا ملامح له، تماما مثل

الشخصية التي أمامنا. والتي تتحول بالفعل تلك التتابعات الزمنية السريعة - إلى نموذج واضح "للابطل".

بالإضافة إلى ذلك، فإن بعض الإشارات الزمنية تشير إلى إحساس الشخصية بشدة وطأة الزمن عليها، إنها تستشعر الخطر قادمًا، على الدوام و لذلك فهي تنتظره في كل ثانية، تمامًا كما يصرح فتحى عبد الرسول بطل الزحام من يومها أدركت أنهم قد يقبلون في أية لحظة ليلبسونى قميص الأكتاف، ثم يأخذونى..(*) كنت أحاول الاختفاء عنهم، وأستعد في الوقت نفسه لاستقبالهم. في كل مرة أتسلم أجرى أقول : هذا آخر أجر لك قبل أن ينقلوك، في كل مرة أحلق رأسى أو ذقنى أقول : هذه آخر مرة تخلق فيها قبل أن يأخذوك، في كل مرة أستحم فيها أقول : هذه آخر مرة تستحم فيها قبل أن يلبسوك قميص المجانين^(٥٢).

٢ - التنقل مع الحدث :

يؤدي تكثيف الإشارات الزمنية في قصة الشارونى إلى سير المتلقى مع جزئيات الحدث خطوة بخطوة، مما يؤدي إلى معايشة هذا الحدث بالموازاة مع الشخصية الواقعة تحت وطأته .

وقد تواتر هذا في كثير من قصص الشارونى، بحيث يمكن ملاحظته عبر شكلين : الأول في إشارات تنص على مرور

الزمن، والثاني ضمنيًا يمكن فهمه من السياق، عبر مفردات لغوية تعالج الزمن معالجة نسبية.

وأبرز مثال على الشكل الأول ما تجده في قصة "سياحة البطل" حيث يقوم البطل، في يوم عطلته "الجمعة"، بالبحث عن مسكن، فيما يشبه الطقس الديني، غير أنه يلتقى - في إحدى محاولاته - ومعه صديقه، بسمسار ويقوم صديقه بلعب الشطرنج مع هذا السمسار لمدة طويلة، يحس فيها البطل بوطأة الزمن، وباضطراره إلى المتابعة لحظة بلحظة، حيث نرى معه أنه "في الساعة الحادية عشرة كان قد مات أول بيدق أبيض وفي الحادية عشر وثلاث دقائق مات أول بيدق أسود.. وفي الساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق كان قد مات ثلاثة بيادق أخرى سوداء وثلاثة أخرى بيضاء" (٥٣).

إن "مؤمن عبد السلام" يتابع المباراة من مقعد المتفرج، وإن كانت تغلب عليه فكرة أن ينهزم صديقه - طواعية أمام السمسار على سبيل الرشوة، إلا أنه يلحظ حماس صديقه للعب، فتبدأ الأفكار تترى على عقله، ويبدأ معها خط الزمن المتصاعد، المتكاثف - هذا - في التفرع به إلى ما هو أبعد من هذه المباراة، ففي "الساعة الواحدة مات رخ الملك الأبيض وحصان الملك الأسود، وفي الساعة الثانية تذكر مؤمن أنه لم يتناول طعاماً من الصباح حتى هذه اللحظة" (٥٤).

إن التفرع بالزمن هو من نتائج هذا التتابع الشديد المتكاثف، الذى يوحى بأن مؤمن قد وصل إلى مرحلة من اليأس من الحصول على مسكن عن هذا الطريق، خاصة وأنه يصل فى النهاية - عبر سبعة وعشرين سطرا تصف ثمانى ساعات ونصف الساعة - إلى ختام المباراة التى وصفها بدقة، عبر أهم خطواتها، متداخلة مع ما طرأ على ذهنه من أفكار وما يحيط به من أحداث، وبحيث تنتهى المعركة بهزيمة السمسار وفقدان كل أمل واضح لمؤمن فى الحصول على مسكن .

وهذه الفقرة - عن طريق ذلك التتابع الزمنى المتكاثف - تلقى بظلالها على باقى النص، حيث صراع مؤمن من أجل الحصول على مسكن يتوازى مع الصراع الموصوف فى المباراة . ويمكن ملاحظة وجود تعبير واضح عن ازدواج اللحظة المعاشة، و كيفية تماس الخطين المزدوجين فى نقطة ما داخل الشخصية، وهو ما يتحقق - كذلك - فى قصص مثل : - "حارس المرمى" ، و "زوجى" .

من ناحية أخرى، يمكن ملاحظة الإشارات اللغوية للزمن، والتى تعبر ضمنا عن معالجة نسبية للزمن، عن طريق توالى الأفعال، وعبر حروف العطف، حيث يعالج كل زمن بالنسبة إلى ما حدث قبله، وما يحدث فيه من حوافز سردية متتالية، بما يمثل تكثيفا سرديا فى فقرات معينة داخل القصة، كما نجد

فى قصة "آخر العنقود" يقول : "وسمعت ثلاث دقات ثم ارتفع الستار، ودخل الأمير فى ثياب زاهية، وسمع تصفيق أسرة فى كل ركن من أركان القاعة، وتطلع عبد الموجود فى قلق كأنما يريد أن يظهر ابنه على المسرح قبل أن يأتى دوره" (٥٥).

إن هذه الفقرة - وإن كانت تفتقر إلى الإشارة الواضحة للزمن - فإنها، عن طريق التتابع الشديد الواضح للأفعال قد قامت بالدور نفسه، وبالطريقة ذاتها، من تكثيف للحوافز السردية، مرتبة، كل بالقياس إلى سابقة ولاحقه، كما ضفرت الخارجى بالداخلى، وكانت بمثابة الركيزة التى يبدأ الراوى - من خلالها- الشرح والتفتيت لكل لحظة، معتمدا على تداخل الشخصى مع العام، ومركزا على خطابه الذى يعلى من قيمة الفرد فى مقابل قيمة الجماعة .

ويمكن ملاحظة أمثلة أخرى على ذلك، مثلما فى قصة "الطريق" حيث التتابع الشديد للمرئيات عن طريق حروف العطف، بما يمثل نقطة تحول جوهريّة فى نفس بطل القصة، وبحيث يماثل هذا التتابع فى سرعته، نظر الأستاذ قدرى إلى الأشياء التى يراها فى طريقه ".. ودكان صالون، ومخزن خشب، ومحل قماش، فأحذية، فساعات، فجبن وزيتون، فرائحة تفاح، فرائحة خبز، فاصوت سوط، فأرض الطريق، فطرف البنطلون، فوجهان، فوجوه، فوجوه، فوجه عجور أفندى" (٥٦) . وحيث

التداخل عن طريق حروف العطف نفسها. بين كل المدخلات التي تقابل الأستاذ قدرى عبر الطريق. فى استخدام متناغم لحواسه. البصر. والشم والسمع. وحيث يمثل وجه عجز أفندى حين يقابله. تماسا مع تحول رويته . (٥٧) .

يبدو تحديد الزمن - إذن - من أبرز الآليات التي اعتمدها الشارونى فى قصته. لا بغية التزيين الزمنى، ولكن بهدف الوصول إلى تعبير دقيق عن الحالة التي يعالجها فى قصته. مستخدما الزمن وآلياته. وسيلة تنسجهم إسهاماً بناءً فى الكشف عن دواخل شخصياته عن طريق مزجها بما يتوازى ويتزامن معها من أحداث، وفى شكل يدعم خطابه الأساسى .

ثانيا - التحكم فى سرعة النص :

تعنى سرعة النص العلاقة بين الفترة التي يعالجها النص القصصى، والمقاطع النصية التي تغطى هذه الفترة (٥٨). مع الأخذ فى الاعتبار أن القياس الدقيق لسرعة نص ما يبدو من الصعوبة بمكان، إلا أنه من الممكن ملاحظة الإشارات الزمنية داخل النص، والتي يمكن - عن طريقها - النظر بشكل تقريبي إلى سرعته، التي يتولد عنها الإيقاع حيث "إنه بما لا شك فيه أن تقديم فترة زمنية قصيرة فى عدد كبير من الصفحات يؤدي إلى إيقاع مختلف كل الاختلاف عن معالجة فترة زمنية ممتدة فيه بضعة سطور " (٥٩) ، وتتواتر هذه الرؤية عند العديد من

النقاد، على أساس التمييز بين محورين رئيسيين متوازيين، أحدهما خاص بزمان القصة أى المساحة الزمنية التى تدور فيها الأحداث، والآخر يختص بزمان السرد، أى المساحة التى يستغرقها النص فى سرد هذه الأحداث .

وتحدد سرعة السرد تبعا لتناسب هذين المحورين، حيث إنه: " مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين .

- مع الأسلوب غير المباشر الذى يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد .

- مع التحليل السيكلوجى والوصف يتباطأ الحكى" (١٠) .
وتبعا لهذا التقسيم تنتج عدة علاقات يمكن بدورها أن تتحكم فى سرعة النص وإيقاعه، وهذه العلاقات يمكن أن تنقسم إلى :

١- مساحة النص = سرعة الحدث .

٢ - مساحة النص سرعة الحدث .

٣ - مساحة النص لا نهائية، سرعة الحدث صفر .

٤ - مساحة النص سرعة الحدث .

٥ - مساحة النص صفر سرعة الحدث لا نهائية (١١) .

ونلاحظ فى هذه العلاقات أن العلاقة الأولى يتساوى فيها الزمان تماما، وتنص سيزا قاسم على أن هذا لا يحدث إلا فى الحوار. (١٢) تعارضا مع جينيت الذى يقرر بأن المشهد الحوارى "إذا

افتراضناه خالصا من كل تدخل للسارد و دون أى حذف.. لا يعيد السرعة التى قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميتة الممكنة فى الحديث^(١٣) ولكن هذه السرعة وهذا الحذف، يمكن للسارد أن يشير إليهما كما يمكن للقارئ أن يساير فى قراءة الحوار السرعة التى يتخيلها، تبعا للحالة الانفعالية، التى يتخيلها بناء على ما يسبق الحوار.. كما نلاحظ أن العلاقة الثانية تقوم بتبطئة سرعة النص، والعلاقة الثالث توقفها تماما، وفى العلاقة الرابعة تزداد سرعة النص، وفى الخامسة تزداد السرعة إلى ما لا نهاية عبر حذف فترات زمنية متفاوتة الطول من النص. وهو ما نقرره استنادا إلى أن الأساس فى هذا التناسب هو الزمن الحدثى، حيث يشير جيرارجينيت إليه بعبارة (زمن المدلول) حين يقرر إن "هناك زمن الشيء المروى، وزمن الحكاية - زمن المدلول وزمن الدال"^(١٤).

إن هذه العلاقات، وإن كانت فى الأساس أشكالا وظواهر لتحقيق الزمن الحدثى داخل النص، فإنه - كذلك - تؤكد أن "كل زمن حقيقى هو فى جوهره من تعدد الأشكال"^(١٥) وعلى القاص أن ينتقى من هذه الأشكال ما يناسب خطابه فى النص مؤلفا بينها فى تتابع يخلق إيقاعه الخاص، ويؤكد خطابه، مما يؤكد مشروعية تبدل الإيقاعات داخل النص، حيث "ظواهر الزمان مبنية مع هذه الإيقاعات دون أن تكون هذه

الإيقاعات قائمة - ضرورة - على أساس زمني وحيد الشكل“
(١١)

وبسبب من ذلك فإن العلاقات المشار إليها تصبح صورا
لآليات تعامل القاص مع زمن النص القصصى. وهو ما سوف
نحاول تتبع آثاره على قصة يوسف الشارونى .

(أ) الحوار وإيقاف سرعة النص :

يتواتر الحوار فى قصة يوسف الشارونى بنسبة واضحة،
وهو يظهر فى صورتين .

الصورة الأولى هى ما يمكن أن يسمى بالحوار الخالص، وهى
الصورة التى يقوم فيها السارد برصد الحوار دون أى تدخل منه .
أما الصورة الثانية، فهى التى يتدخل فيها السارد بجملة
أو أكثر للتعليق أو التفسير أو شرح الانفعالات المصاحبة
للجملة الحوارية .

وتتضح نسب استخدام يوسف الشارونى للحوار فى
مجموعاته القصصية فى الجدول التالى :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للحوار	عدد القصص التي استخدمت الحوار الخالص	عدد المرات	عدد القصص التي استخدمت حوار غير خالص	عدد المرات	عدد القصص التي زاوجت بين الشكلين
العشاق الممعد	٧	١	١٧	٧	١١	١
رسالة إلى امرأة	٥	١	١	٥	١٤	-
الرحام	١٢	٥	١٧	١٢	٢٠	٤
الكراشى للسيفينة	٩	٤	١٠	٧	١٨	٢
مادة الممعد	٥	٥	١١	٤	١١	٤
المجموع	٢٩	٢١	٦١	٢٥	٦٩	١١

جدول رقم (٣)

ويتضح من هذا الجدول أن يوسف الشارونى قد استخدم الحوار بشكله فى مجموع تسع وثلاثين قصة، وذلك من مجموع خمس وثمانين قصة هى مادة هذه المجموعات، وبنسبة ٤١ ٪، تقريبا كما يتضح أن مجموع القصص التى استخدمت شكل الحوار الخالص إحدى وعشرون قصة بنسبة ٢٤,٧ ٪، وأن مجموع القصص التى استخدمت غير الخالص خمس وثلاثون بنسبة ٤١ ٪، وأن مجموع القصص التى زاوجت بين الشكلين ست عشرة قصة بنسبة ١٨,٧ ٪ .

من خلال هذه البيانات يمكن ان نلاحظ أن قصة الشارونى قد استخدمت الحوار فى صورة يمكن أن تمثل ظاهرة شائعة لديه .

ويستخدم الشارونى الحوار استخداما عضويا يحاول أن يؤثر به فى تطوير نصه القصصى وذلك ما يمكن أن نمثل عليه من خلال قراءة بعض هذه الحوارات، والخالصة منها خصوصا حيث يمثل هذا النوع وقفة إزاء الموقف القصصى.

ومن ذلك أنه يحاول تصعيد الحدث إلى ذروته عبر وثبة مشهدية، كما نرى فى قصة "لحاحات من حياة موجود عبد الموجود"، وذلك حين نجد أن النص يسير بسرعة ثابتة إلى أن يصل إلى الجزء الذى يتحاور فيه "موجود" مع "مديحة" وفيه توقف سرعة النص النسبية، ليتساوى زمن الحدث مع زمن السرد، فيقول الحوار :

- لماذا لا تتزوج ؟

- ما زلت طالبا .

- ولا تملك نفقات الزواج ؟

- ولا وقع اختيارى على عروس .

- العروس أمامك ونفقات الزواج مكفولة، والمسكن مهيا^(١٧).

فى هذا الحوار يظهر تحول العلاقة بين موجود ومديحة من مجرد علاقة غرامية بين رجل وامرأة، إلى علاقة شاذة بين رجل، وأم زوجته، وهو التحويل الذى يعد هو الأخطر فى خط هذا النص القصصى .

لذلك تتضح أهمية التفصيل المحايد، الذي يتخذ صورة رصد الحوار بصورة تتواءمت مع الحوار ذاته، ليكون هذا الحوار بمثابة "التلاقى بين مدة القراءة (زمن السرد)، والمدة التى استغرقها الحوار (زمن الحدث)" (١٨) . وذلك فى مقابل السرد المكثف الذى يتخذ سرعة ثابتة قبل هذا الحوار وبعده. وهى السرعة التى يحدث عن طريقها نوع من التكتيف السردى، حيث أحداث كثيرة تقع فى مدة زمنية طويلة، لكنها تسرد فى النص عبر مقاطع قليلة .

ففى هذا الحوار يرصد السارد الجمل الحوارية بدون أى تدخل لوصف أو شرح، أو تعليق، وذلك بما يحقق سمة تساوى سرعة المحورين، أما الحوار الذى يتدخل فيه السارد بأى إشارة، ولو كانت بسيطة، فإن هذه السمة تنتفى عنه ذلك لأن هذا التدخل يقوم على أساسه تخيل زمنى مغاير للزمن الأساسى الذى يقوم عليه الحوار، ويسهم بذلك فى تفاوت سرعتى محورى زمن السرد زمن الحدث .

وعلى أساس من ذلك يمكن ملاحظة أن المثال الحوارى السابق، الذى يظهر فى شكل سؤال وجواب يعد - عن طريق رصده بهذه الصورة - مبيناً لانعطافة مهمة، وتحول جذرى للعلاقة بين الشخصيتين، وطبيعة كل منهما، مسهما بذلك فى بناء أزمتهما، حين يكون تحول العلاقة نتيجة له فتبدأ

بذلك فى أعقاب هذا الرصد الذى تتساوى فيه سرعة المحورين -
مرحلة جديدة، تتخذ لنفسها سرعة مغايرة فى رصد الأحداث
التالية، وزمنا جديدا، يسهم رصد الحوار فى الوثب إليه .
وفى شكل آخر من أشكال الاعتماد على الحوار بوصفة
وقفة متأنية، ترصد فيها تفاصيل، قد لا يمكن رصدها بسرعة
السرد العادية، يحاول الشارونى تلخيص خطابه الرئيس .
ففى "دعوة لتناول الشاي" يدور الحوار بين رجل عربى وسيدة
تنتمى إلى منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندية، محظورة
النشاط (كما يتضح فى نهاية القصة) وإذا كان الحوار يبدو
عاما فى منطلقاته إلا أن يلخص فكر المجهورين سياسيا،
وكيف أنهم - وبلا وعى واضح منهم - يحسون بالتقارب من
دون أى معرفة مسبقة .

وعلى ذلك تبدو الجملة الحوارية مكملة لبعضها :

" - خلطوا الأوراق بين الإرهاب والدفاع عن النفس .

- ليصبح الجانى ضحية، والضحية الجانى " (١٩) .

وتظهر الجملتان الحواريتان متكاملتين، تكادان تكونان جملة
واحدة، جملة صاغها الكاتب لتعبر عن فكره، تجاه قضيته
القومية، ثم حاول عن طريقها أن يكون منسقا بين
شخصيتين تبدوان متنافرتين فى الظاهر، لكنهما فى النهاية
يتحدثان عنه، ويعبران عن أفكاره بتفصيل ساعد على ظهوره

هذا الشكل من الحوار الخالص .

ويبدو تلخيص الخطاب السياسى واضحا فى شكل الحوار التغلفافى فى قصة (الحذاء). حيث الحذاء المهترئ معادلا لحالة البلاد السياسية. وهو التعادل الذى يؤكد جاور خطين سرديين يسير كل منهما بسرعة مختلفة عن سرعة الآخر. أحدهما خاص بحالة الحذاء. ومحاولات إصلاحه. والآخر يختص بمظاهرات وإضرابات. واضطرابات. تنبئ عن حالة غليان شديد. ويعد هذا الحوار بؤرة التماس بين الخطين بما يتوافق مع وجوب كونه حوارا خالصا يتخذ سرعة مغايرة فى رصده بشكل تلغرافى تماما. حيث الحوار بين الإسكافى. وصاحب الحذاء. يقول:

” - لا فائدة .

- بل أرجوك .

- قد لا يجدى .

- بل ابذل جهدك .

- أبذل جهدى ؟

- آخر مرة .

- آخر مرة .

- آخر مرة “ (٧٠) .

وتأتى كلمة (آخر مرة) فى نهاية الحوار لتوضيح النبوءة التى يعلنها الشارونى فى خفاء. بقيام الثورة. وأن الترقيع

السياسى الذى تم فى تعاقب الوزارات لم يعد يجدى، وأن الحل فى التغيير الجذرى. هذا الفهم ناتج - بالضرورة - عن وجود هذه البؤرة الحوارية، وسط سرد متعدد السرعات، وهذه البؤرة تحديداً هى ما يمكن أن نطلق عليها "السرد المتواقت". اعتماداً على تساوى زمنى القراءة، والحوار وهذا النوع هو الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصى كل أنواع اللعب الزمنى" (٧١).

وهذا اللعب الزمنى تحتفظ به قصة (الحذاء) للمقاطع السردية المفترض توازئها، والتي تجمع نتائجها النهائية فى منطقة السرد المتواقت / الحوار حيث البؤرة السردية المفترضة تركز على التماس بين الخطين .

ويجب علينا - فى هذا الصدد - أن نلاحظ أن صيغة "سرعة النص = سرعة الحدث لا تتحقق إلا فى هذا الشكل من الحوار وأنها تصبح غير صالحة للتطبيق عند تدخل الراوى بين الجمل الحوارية، بالتعليق، فعندها تنتفى سمات السرد المتواقت لتحل محله سرعة أخرى للنص. قد تختلف، أو تتوافق مع سرعته السابقة" (٧٢).

كما يجب أن نوضح أن الحوارات التى تحوى - داخل الجملة الحوارية - إشارات زمنية أو حديثاً عن أحداث تقع فى مساحة زمنية واسعة، إنما هى حوارات تعامل بوصفها حوارات مرصودة

- فقط - فى هذا الصدد .

حيث يكون "الحديث" المشار إليه فى العلاقة "سرعة النص = سرعة الحدث" هذا الحدث هو وقوع الحوار ذاته، وليس الحدث الذى يحكيه هذا الحوار .

وهكذا يمكن أن نلاحظ الحوار بوصفه سردا متواقفا، تساوى فيه سرعة النص سرعة الحدث، وأن يوسف البشارونى قد استخدم هذا النوع من السرد (المتواقف) فى إطار جزئى داخل نصوصه القصصية. بحيث يكون لهذا السرد المتواقف دلالاته البنائية، والإيقاعية، وبحيث يكون الحوار تحولا، أو تمهيدا لتحول جوهري داخل النص القصصى، غير أنه ما يلبث فى بعض الأحيان أن يتلبس شخصياته وينطقهم بأفكاره هو، وهو الأمر الذى ساعد على وجوده، سمات الرصد المتأنى، والسرد المتواقف الخالص، كما رأينا فى المثالين السابقين .

ب - تبطئة سرعة النص وتوقيفه :

وهو ما يعنى إيقاف تسلسل خط السرد كليا أو جزئيا، لصالح تدخلات الراوى، وهى تدخلات ظاهرها زمنى، فى حين تكمن أهميتها فى إضاءة الكثير من جوانب هذا الخط .

وتحدث تبطئة سرعة النص حين تتحدد مساحة الحدث الزمنية بحدود ضيقة، فى حين تزداد مساحة النص، لتوحى بإيقاع سردي بطيء. ويتمثل فى التحليل ، ويطلق عليه

”المشهدية“ (٧٣) أو ”التعليق“ (٧٤) .

كما يحدث توقيف النص عندما تزداد مساحة النص إلى حد كبير، في مقابل إيقاف كامل لخط السرد المتسلسل، وهو ما يسمى بالوقف، وكثيرا ما يحدث عن طريق الوصف .

١ - التعليق :

يشكل التعليق خاصية سردية مهمة في النص القصصى، حيث إنه ”يندرج ضمن خانات التفسير الطبيعي أو فوق الطبيعي للأحداث فالسارد يعلن عن العديد من مواقفه عبر تعليقات شتى تؤدي وظيفة روائية، من خلال إمداد المتلقى برؤية معينة في تعليق سريع، واستكمال صورة الحدث السردى“ (٧٥) حيث التدخل الواضح قبل الراوى - على” مستويين : الأول زمنى يكمن فى إيقاف جزئى لخط السرد، والثانى : دلالى، حيث يلقى الراوى برؤيته واضحة أو خفية على جزء من أجزاء هذا الخط .

ولعل يوسف الشارونى قد وظف هذه الآلية بشكل متواتر واضح فى قصصه، وبصورة اختلفت عن استخدام سابقيه لها. حيث إن هؤلاء السابقين قد شكل استخدامهم مجرد التأكيد على واقعية الأحداث غير أن النقلة النوعية التى نراها فى قصص الشارونى تكمن فى استخدام آلية التعليق بصورة يمكن نعتها بالتجريبية، عبر ما أسماه د. / أحمد درويش (هدم

الحاجز بين القاص و القارئ) (٧٦) حيث يظهر تعليق الراوى فى شكل جمل اعتراضية، تتوجه بالخطاب المباشر إلى القارئ، وبشكل يؤكد بلا لبس حضور كل من الراوى والمتلقى داخل النص القصصى. كما نرى فى قصة "القيظ" حيث يتحدث الراوى عن الشخصية الثانية فى القصة (البائع محمود)، وسماته الشكلية، مركزا على فقدته لإحدى عينيه فى حادث يشير إليه بقوله "وكان بائع السجائر شابا صغيرا، ضاعت إحدى عينيه فى حادث ما - ربما أقصه عليك فى قصة أخرى" (٧٧). بحيث يمكن للقارئ أن يتلقى النص القصصى بصورة مغايرة، فيعلم - تمام المعرفة - أن ما يقرؤه هو نص مبدع، ليس بالضرورة أن يكون قد حدث بالفعل على المستوى الواقعى، وهو ما يمثل نقلة نوعية فى تعامل القاص مع نصه وصورته التى يبغى أن يتلقى بها القارئ نصه. الأمر الذى يدعمه قوله - فى القصة نفسها - "كانت هذه الطريقة - فى رأيه - كفيلة بأن تخفى عاهته" (٧٨). حيث تظهر جملة (فى رأيه) الاعتراضية محاولة القاص للخروج - تماما - عن النمط القصصى الذى يتدخل فيه القاص بتعديل مواقف شخصياته لتناسب خطابه. إنه يؤكد - بهذه الطريقة - أنهما (القاص والقارئ كليهما) يقومان معا بمتابعة القصة وشخصياتها. وهو ما يظهر بصورة أخرى فى قوله : "لا تتسرع

وتظن أن هناك حيلة قصصية تجعل من إلهام عروس البائع هي نفس إلهام الفتاة الثالثة في حياة محمود^(٧٩). وفي تعليق وصفى يشير إلى أن محمود "كان عليه أن يقابل إلهاما - وهو اسم جميل بلا شك"^(٨٠). وهي إشارة يوضح الراوى فيها رأيا خاصا به، إلا أنها ستكون مؤثرة في نطاق إحداث تماس بين الشخصيتين الرئيسيتين في القصة، هذا الرأي الخاص هو الذى يسهم فى أن يضع القارئ هذا الاسم فى بؤرة اهتمامه عند متابعة القراءة .

وبهذا ستكون محاولة الشارونى لهدم الحاجز بين القاص والمتلقى تسهم فى مشاركة القارئ بنسبة ما فى خلق تصور خاص به عن النص، وهو تصور قائم على المتابعة الدقيقة لكل ما فى القصة، عبر بؤر لا يمكن إغفالها، وهو ما يحدث عندما تسهم الأوصاف التى يطلقها الراوى على عيني القارئ، لربط هذه الشخصية - على الرغم من بساطتها بما يحدث على نطاقات عالمية، كعادة الشارونى فى خطابه القصصى .

من ناحية أخرى تقوم بعض التعليقات بتوسيع نقطة البداية فى القصة، حيث يضيف الراوى إلى أوصاف الشخصية ما يتماشى مع ثقافتها حين يقول " وهو لا يفصل بين الحب والشهوة، ذلك الفصل الذى شاع بين شباب العصر، وفسره علماء النفس بأنه تعلق بالأم"^(٨١) وهو التعليق الذى سيوقفنا

على سمة شخصية لدى محمود (الثقف) وهى السمة التي ستؤدى دورا مهما فى تحولاته على مدار القصة .

حيث يمكن أن نلاحظ أن هذه القصة (القيظ) تحاول رصد حالة محمود المثقف عبر ثلاثة مستويات : المستوى الأول يقوم بحكاية يوم من حياة محمود ، والثانى يرصد ما يحدث فى المدينة فى هذا اليوم القائظ رابطا إياه بما يحدث فى العالم. وهما مستويان يقوم الراوى بحكايتهما بنمط الراوى العليم ببواطن الأمور والمطلع على نفوس الشخصيات. أما المستوى الثالث فيتمثل فى تعليقات الراوى، وشروحه، وتفسيراته، استكمالا لفقراته التى يصف فيها حالة محمود، وصراعاته، وشخصيته فى بداية القصة .

ويمكن خلال هذه المستويات الثلاثة أن نلاحظ ظهور وجهى الشخصية الواحدة عبر قناعين، أحدهما خارجى، يتمثل فى معارك المثقف الشكلية المعقدة مع نفسه، والثانى يمثل ارتباط الشخصية الحقيقية البسيطة بتعقيدات الواقع العالمى، ولعل فى التركيز على العينين (السليمة والفاسدة) ما يثبت هذه الرؤية .

ومن الضرورى أن نثبت أن الشارونى قد استعمل تعليقاته - أحيانا - للتأكيد على واقعية الأحداث، سائرا فى ذلك على درب من سبقه من أصحاب الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية .

وذلك كما نرى فى قصة "العشاق الخمسة" حين يؤكد "ولقد رأيتهم تلك الليلة، رأيتهم بنفسى بعد أن عبرت مع صديق منهم ذلك الزقاق" (٨٢). وإن كان ما فعله الشارونى يغاير من سبقه - قليلا - حيث الراوى متابع لأحداث القصة من داخلها، من خلال احتكاكه بشخصياتها، الأمر الذى سيفتح له الباب بعد ذلك لأن يتوجه بالخطاب مباشرة إلى القارئ قائلا "ولا تحسب أن هذا تعبير شاعرى، بل أرجوك أن تصدق حقا أنها كانت ترجف" (٨٣) فى شكل من أشكال التفسير فوق الطبيعى للأحداث، الذى أشرنا إليه سلفا .

٢ - الوقف والوصف :

ويمثل الوقف تثبيتا للزمن عند لحظة معينة، وتعليقا للسرد، لحساب تدخل واضح من الراوى، يظهر فى مساحة كبيرة - نسبيا - من النص ، وهو نفس ما أشرنا إليه من قبل بأن مساحة النص تكون لا نهائية غير محدودة، وسرعة الحدث تساوى صفرا، حيث "تتوقف أحداث القصة فتبقى معلقة فى لحظة زمنية انتقالا إلى الوصف والتأمل" (٨٤). ويتعلق الوصف فى أحيان كثيرة بوصف المكان وهو ما سنقف عليه عند الحديث عن المكان، وبذلك يتبقى لنا من وظائف الوقف :

الشرح والتفسير :

وهو ما يقوم به الراوى عن طريق شكل من أشكال

الاسترجاع الخاص به، حيث يوقف خط السرد عند لحظة مبهمة - أو يراها هو كذلك - ويعود بالزمن إلى الوراء ليقوم بسرد أحداث تسهم في فهم المتلقى لتعقيدات اللحظة بصورة أكثر وضوحاً، ففي قصة "سرقة بالطابق السادس"، وعندما يصل الراوى إلى قوله "أما أدوات النحت والرسم فقد تركها اللص - كشأنها - مبعثرة.. فتمتم الرجل بضع كلمات كأنما يستعيز بشيء من شيء" (٨٥) فإنه يرى ضرورة إيضاح علاقة سيد أفندى عامر - وهو المعلم - بأدوات النحت والرسم، وذلك الجانب الخفى من شخصيته، الذى يظهر فى الاستعازة المفترضة، فيبدأ بعدها مباشرة فى إيقاف خط السرد، ليبدأ الراوى فى سرد حكايات من ماضى هذه الشخصية، وعلاقتها العاطفية الوحيدة المبتورة، والتي احتلت من نفسه جانباً دينياً، "فهو ما يفتأ يتمتم باسمها كما يتمتم المؤمن بصلاته" (٨٦)، وجانباً فنياً ظهر فى محاولاته رسم صورتها أو نحتها.

غير أن هذه الآلية تكون - فى كثير من الأحيان - قاصرة على لحظات بعينها داخل خط السرد، ويكون المقطع الاسترجاعى الشارح ذا صلة واضحة، ومباشرة باللحظة المعلقة .

وقد يتواتر الشرح داخل النص، وهو ما يطلق عليه التقطيع أو التناوب، حيث يوجد خيطان سرديان داخل النص القصصى،

بمثالان معا علاقة يمكن أن تكون هي الأهم في بناء القصة. حيث "النقلات الفجائية التي تقطع السرد و تشده نحو شيء آخر عبر استحضار حكاية أخرى أو زمن آخر من نفس الحكاية" (٨٧) وتشير عبارة (حكاية أخرى) إلى نوع من أنواع التزامن. وعبارة (زمن آخر) إلى الاسترجاع. والمهم في كل هذا أن التناوب بين خطين سرديين يؤدي دورا مهما في إثراء قصة الشارونى، ذلك الإثراء يقوم على تداخل الخاص مع العام. وهو ما أدى إلى ظهور هذه السمة في معظم المقاطع المحقة للتناوب .

ففى "قصة العشاق الخمسة" تتبادل الظهور على مدار القصة فقرات تسرد القصة كما رآها الراوى مع فقرات أخرى تربط هذه القصة بما يحدث في العالم، وفي مصر خصوصا. يقول : "ذلك أنه في منتصف القرن العشرين بعد الميلاد كان يعيش في مصر جيل من الشباب شاهدوا الماضي ينطفئ وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت في الحاضر." (٨٨). وفي نهاية القصة يقول "في ذلك الوقت كانت قد اكتشفت طريقة لمعالجة شلل الأطفال، وكان قد ابتكر أسلوب جديد لحفظ المعادن ، والآلات من الصدأ.. وكان حكم الإعدام قد ألغى في بعض جهات العالم" (٨٩). بما يعمق المفارقة في نهاية القصة مع خط السرد الذي يحتل موت حامد الشاعر فيه مكان الصدارة .

وهو ما يحدث فى الاسترجاع حين يتبادل الظهور خطان، أحدهما يحدث فى حاضر الشخصية، وعلى مدى زمنى قصير، والثانى يتخلل الأول ويكون واسع المدى متقاطعا داخليا بالنسبة للشخصية كما فى قصة "آخر العنقود"، حيث يتبادل المواقع السردية خطان : أحدهما يصف ما يحدث فى المسرح الذى يجلس فيه عبد الموجود أفندى والثانى يعود به إلى ما قبل ذلك بتسع سنوات ليسرد (بالتبادل مع الأول) ميلاد ابنه زياد وتطور علاقته به فى شكل من أشكال القصة ذات البعدين، المعتمدة على التوازى الهندسى بين خطى السرد بصورة دقيقة^(٩٠).

تفتيت اللحظة، والتزامن :

يتعلق بإيقاف سرعة النص ما يسمى بالتفتيت أو تشريح اللحظة، ويذكر الكثير من النقاد والباحثين آلية التفتيت بوصفها إحدى آليات القص الحديث، والمعاصر حيث حشد التفاصيل الجزئية لهذه اللحظة فى مساحة نصية كبيرة جدا، ويعد ذلك معادلا لما سماه الشارونى : "ازدحام اللحظة الواحدة بانفعالات شتى"^(٩١) الأمر الذى يؤدى إلى ظهور بؤر مكثفة داخل قصة الشارونى، وبصورة حيادية أيديولوجيا، حيث يكتفى "بتشريح اللحظة من خلال تفاصيلها وجزئياتها المبتعدة عن الانغماس فى اللحظة السياسية المباشرة مع

تحفظنا على مقولة (يكتفى بتشريح اللحظة) حيث إن عامل الانتقاء يؤدي دورا مهما في تركيب الجزئيات، بحيث تكون في النهاية فسيفساء معبرة عن خطابه بشكل غير مباشر، معتمدة - أساسا - على رؤية شاملة للعالم في العصر الحديث، بما يذخر به من وسائل اتصال متقدمة، أسهمت في أن يرى الشاروني "هذا العالم كوحدة واحدة، وأن أي حادث يقع في أقصى الأرض يتردد صداه في أدناها"^(٩٣)، وهو ما يؤكد ما أوردناه من قبل، من بعض مقاطع قصة "العشاق الخمسة"، عند حديثنا عن التناوب، حيث تؤدي هذه المقاطع دورا أساسيا في رؤية العالم باعتباره وحدة واحدة، وهو ما يتشابه مع التزامن الذي يعنى "وقوع أكثر من حدث في أكثر من مكان في لحظة زمنية واحدة، مما يعمق أزمة الفرد، وضيقه، وقلقه، واضطرابه، وإحساسه باللاأمن، حيث يتجاوز الأمر القضاء على وحدة الفرد وعزله، ليتخطى ذلك إلى حد إقحامه في زحام الحضارة الحديثة لدرجة غير صحية"^(٩٤)، وحيث معالجة المكان عن طريق مقطع عرضي فيه، لبيان المفارقة الشديدة الوطأة بين ما يحدث في جزء من العالم وما يحدث في جزء آخر.

ففي قصة "العشاق الخمسة" نرى "اللحظة الضائعة المعكوسة في القصة على نحو صادق لتدلل على واقع مهمش وخرب في مكانها، أما في الأمكنة الأخرى فإن

اللحظة تبدو على نقيض ما هي عليه في المكان الأصلي»^(٩٥) وهو ما يناقض فكرة أن الشارونى "قد يستخدم عنصر التزامن في القصة. لا للدلالة الفلسفية أو الرمز. ولكن مجرد ذكر أن ثمة أحداثا تقع في جهات متفرقة من العالم الخارجى في نفس اللحظة التى يدور فيها الحدث موضوع القصة"^(٩٦) على عكس ما نرى فإن هذه الأحداث. وذكرها متزامنة. يؤدان دورا دلاليا بالغ الأهمية في تكوين نص الشارونى القصصى. لاسيما إذا لاحظنا قصصا مثل "العشاق الخمسة"، "الوباء"، "نشرة الأخبار"، "القيظ"، وغيرها.

ويستخدم الشارونى بعض الحيل التقليدية لتبرير ذكر الأحداث المتزامنة في قصته. مثل قراءة إحدى الشخصيات لجريدة ما. حيث البائع (محمود) في قصة "القيظ" يقرأ - بعينه السليمة - أخبارا عن حرب عالمية ثالثة. ويرى فائدة في عينه الفاسدة. أنها أعفته من التجنيد والدخول في أهوال هذه الحرب.^(٩٧) ومثل المذيع الذى تتوالى فيه الانباء المذاعة عن العالم الخارجى على تنوعها في الوقت الذى ينهار فيه المنزل في قصة "نشرة الأخبار". حتى تبدو القصة سردا للحظة واحدة تتجمع فيها أحداث متفرقة : فرح، ومأتم، ونوم، وموت. ... إلخ. ويجمع الراوى أحداثا أخرى في خط عام عالمى عن طريق سرده لمقاطع من نشرة الأخبار حيث اللحظة تشع أحداثها.

ولكى نمسك بهذه اللحظة يجب أن نلاحظ إشعاعها. (٩٨) .

غير أن الشارونى قد يستخدم صلاحياته - بوصفه كاتباً - فى إيراد بعض الفقرات التى تربط بين الأحداث المتزامنة، من دون مسوغ تقليدى. كما نرى فى قصص مثل "الوباء"، و"زبطة صانع العاهات"، و"مصرع عباس الحلو".

ويظهر فى القصتين الأخيرتين توقيف سرعة النص من ناحيتين : الأولى جزئية، وهى التى نرى فيها فقرات طويلة داخل النص، يتعرض الراوى فيها لأحداث فى العالم تفسر - بصورة موضوعية - أسباب امتهان "زبطة" لمهنة صناعة عاهات المتسولين، فى مقابل صناعات العالم للجمال والتشويه والقتل بالجملة. (٩٩) وكذلك فى "مصرع عباس الحلو" حيث تتبع أسباب القتل المتمثلة فى أدواته "زجاجات النبيذ الفرنسى" (١٠٠) والناحية الثانية يمكن أن نعتها خاصة بهاتين القصتين، حيث تعدان توقيفاً لسرعة النص فى رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ الرواية التى تتناص معها القصتان. وما أشار إليه بعض النقاد بأنه يمثل "فكرة المروحة، من خلال توسيع الدائرة المكانية والزمانية" (١٠١) اعتماداً على حدث أساسى فى رواية نجيب محفوظ ثم تكثيف هذا الحدث، وتوسيع دائرته، وإظهاره متزامناً مع أحداث أخرى فى العالم . إنها الرؤية الشمولية للعالم كله، والتى تصطبغ بلون

مأساوى كما فى "مصرع عباس الحلو"، و"زبطة صانع العاهات"، وأحيانا ما تأخذ صورة السخرية القدرية فى "نشرة الأخبار" "حين يتزامن الصراخ والعيول فى المنزل المنهار مع صوت المذيع - المزمع إطفاءؤه - قائلا "إن عشرين شخصا من سكان غينيا الجديدة توفوا اليوم بسبب إصابتهم بمرض الضحك" (١٠٢).

ولنا أن نرى مدى التناقض الذى يلاحظه الشارونى بين الموت تحت الأنقاض، والموت من الضحك - مرضا - فى عالم صنع قمرا صناعيا. ولا يعرف المستحيل. وهى الملاحظة التى ما كانت لتتسنى للشارونى إلا عبر نظرة شاملة للعالم. مكثفة للحظات، وجزئياتها .

ج - تسريع النص :

ويعنى تسريع النص، أن تكون سرعته كبيرة بالنسبة إلى سرعة الحدث، أى أن تقل مساحة الفقرات التى تعالج حدثا مبتدا على المستوى الزمنى. وهى آلية ضرورية فى معظم الفنون القصصية، حيث يستحيل - غالبا - على القاص أن يقوم برصد، وحكى كل الأحداث التى تتعرض لها شخصياته. بما يدعم الأساس الانتقائى للقصة، بحيث ينتقى القاص أحداثا، يراها هى الأكثر فائدة فى بنائه القصصى. ثم يقوم بترتيبها ذلك الترتيب الخاص برؤيته لتراكب هذه الأحداث .

ويقوم تسريع النص بدور هام فى البناء القصصى. بحيث "يؤكد موباسان أن النقلات الزمنية من أهم التقنيات التى يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيه أن يعطى للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة" (١٠٣) بالإضافة إلى أن هذه النقلات ستساعد على زيادة سرعة النص، وإيقاعه، مما سيخلق حالة من المتابعة المتشوقة لدى القارئ. خاصة إذا ارتبطت بإخفاء بعض العناصر المؤثرة فى التابع القصصى بشرط ألا يزيد هذا الإخفاء لدرجة أن يصل إلى حد الإلغاز. من هنا يمكن أن نقر بأهمية آلية تسريع النص فى عمل مونتاج زمنى للنص القصصى. وذلك عبر مستويين.

١ : التكثيف (الجمل) :

وهو يظهر عبر العلاقة : مساحة النص سرعة الحدث. حيث "الحركة الزمنية تكون مدتها على صعيد القصة من أيام وأشهر وسنوات متعددة. فى حين تكون محكية فى فقرات معدودة" (١٠٤) ويرى بعض النقاد عدم أهمية محتوى التكثيف بالنسبة للقارئ، معتمدين فى ذلك على أننا "عندما نواجه حدثا خارقا للمألوف فلن نألو جهدا أو ورقا لتقديمه كاملا لقارئنا. و عندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد فى تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضى قدما لتقديم الأحداث الجسام" (١٠٥) (وهو نفس المنطق الذى يحدث عنه

الشكل الثانى - الفجوة السردية - والذي سنناقشه بعد قليل). حيث أهمية الحدث هي المسوغ الأساسى لذكره تفصيلا. وبذلك فإن هذه الرؤية لا ترى فى التكثيف دورا سوى الربط بين الفقرات التى تبطئ فيها سرعة النص، وهى الرؤية التى كانت متواترة فى الشكل التقليدى للقصة. فقد "كانت قيمة التخليص - حتى نهاية القرن التاسع عشر - تعمل بتناوب مع المشهد على الربط بين المقاطع السردية. إلا أن الرواية الحديثة ستغير من هذه المعادلة بجعلها المقاطع التلخيصية - ذات هيمنة سردية" (١٠١).

وتوجد آلية التكثيف فى القصة القصيرة كما توجد فى الرواية، إلا أنها تشكل، من ناحية، معالجة لفترات زمنية أقل فى الطول، وبالتالي تقترب فيها سرعة النص من سرعة الحدث، ومن ناحية أخرى، تحاول أن تكون أشد ارتباطا بالشخصية، بحيث تؤدي - المقاطع المكثفة - دورا عضويا واضحا فى إنارة أجزاء، ومناطق غامضة فى هذه الشخصية، وعلاقتها بباقي العناصر فى النص.

غير أن ما نلاحظه فى المقاطع المكثفة فى القصص التقليدية، هو محاولتها - غالبا - المرور بسرعة على فترات زمنية طويلة، حتى لتؤدي أحيانا إلى أن يصبح البطل فى نهاية عمره، الأمر الذى يتوافق - تماما - مع ما أوردناه - سابقا

- عن الدور الاجتماعي، والهدف الوعظي للأدب حينذاك، وهو ما يتحقق في بعض قصص يوسف الشاروني، مثل قصة "تقاطع الطرق"، "قديس في حارتنا" وغيرها.

عالج يوسف الشاروني في قصصه آلية التكتيف الزمني، بحيث تبدو أهمية الجمل المكثفة في أنها تنبئ بدوام موقف الشخصية، وثباته خلال فترة طويلة نسبياً، تمهيداً لصنع تحول جوهري حيال هذا الموقف. مثلما نرى في جملة حوارية من قصة "العشاق الخمسة"، حين يقول أحد الأبطال، "ومضت سنتان ونحن نحيا هذه الحياة، ثم حدث شيء لم يكن في الحساب" (١٠٧) حيث استمرت علاقة الأصدقاء الخمسة بسلوى، مدة سنتين، استمروا فيها في حبهم المكتوم لها، وفي علاقتهم الإبداعية، تنقلهم بين المتاحف والمسارح والندوات، إلى أن تزوج سلوى فتتحول هذه العلاقات إلى جانبها السلبي.

وقد تقوم الجملة المكثفة بتقديم الشخصيات، والظروف التي تؤدي إلى وصولها إلى الحالة التي تعالجها القصة، وعندما تكون الشخصية هي الرئيسية في القصة فإن الجملة التكتيفية عادة ما تكون نقطة انطلاق لأحداث القصة. وذلك مثلما نرى في الفقرة الأولى من قصة "الوباء"، التي تحكي عشر سنوات من حياة البطلة مكثفة. كما نفهم من الإشارة

”كانت في الثلاثين من عمرها. وهو عمر بدأ منه عظماء كثيرون رسالاتهم. إذا فقد زلت عندما كانت في العشرين من عمرها“ (١٠٨). وهي نقطة الانطلاق التي تحدد سير القصة التي يعالج موضوعها رغبة فتاة الليل في الحج والتوبة. وفي القصة نفسها يعرض الراوى لعلاقته بهذه الفتاة وكيف بدأت تلك العلاقة واستمرت. يقول ”منذ السادسة عشرة من عمري حتى العشرين. كنا نتبادل الحب، أو هكذا كنا نظن، أربع سنوات كاملة كأنها مدة أمضيتها في وظيفة“ (١٠٩) إلى أن تحولت هذه العلاقة إلى صداقة حقيقية. وتمثل هذه العلاقة التي تظهر في جمل التكثيف، الجانب الإنساني من حياة فتاة الليل. ذلك الجانب الذي يركز عليه الشارونى في القصة محاولاً الانحياز للمقهورين والمهمشين في المجتمع . . -

وعلى نفس المستوى، تمثل الجمل المكثفة في مقدمة قصة ”زين“ نقطة انطلاق لخط السرد، حيث توضح ملابسات نشأة زين داخل أسيرة كبيرة العدد، وإصاباتها، مرة ببيت إصبعها وأخرى بقرع دائم، وهي الملابس التي سينتج عنها تكوين تلك الشخصية المقهورة (١١٠).

غير أن هنالك من الجمل الافتتاحية ما يكثف - بقدر من الغموض - موضوع القصة كاملاً، ويتبع ذلك العودة إلى بداية الأحداث في الفقرة التي تليها، كما نجد في قصة ”الثأر“ التي.

تبدأ بالفقرة التالية : "ثلاثون عاما راح خلالها ثلاثون قتيلا. أخذا بالثأر فى قريتنا الجميلة الصغيرة. آخرهم كان ضحية لصبى فى الرابعة عشرة من عمره سبق أن مات أبوه مقتولا. وهو ما يزال جنينا فى رحم أمه. فلما ولدته لم ترضعه ولم تطعمه إلا هدفا واحدا فى الحياة : أن ينتقم من قاتل أبيه. وكما انتهت مأساة قريتنا - حتى الآن على الأقل - بصبى فإنها بدأت بصبى" (١١١) وهى الجملة التى تؤهل خط السرد للعودة إلى البداية. مع تسليح القارئ بذخيرة معرفية حول ثلاثين عاما ملخصة فى أربعة أسطر. وذلك بهدف تكوين القارئ لرأى مفاده أن هذه الأعوام الثلاثين من القتل لم تبدأ إلا بسبب قد يعد تافها (صيد العصافير). وهو الأمر الذى سيدعمه الراوى فى نهاية القصة بقوله : "تلك كانت البداية" وعلى الرغم من أن هذه الفقرات قد تصدق عليها عبارة (المرور السريع على فترات طويلة). فإنها قد أصبحت - بالفعل - ذات هيمنة سردية. تكمن فى تحديدها للعديد من منطلقات وتوجهات القصص التى توجد فيها. كما نلاحظ فى قصة "الظفر واللحم" حيث ربط الفقرات السردية المنطلقة من الحاضر بعضها ببعض. وهى الفقرات التى تتناول جنازة الأم عن طريق الرجوع إلى جنازة الأب منذ ست سنوات. وكيف أنها كانت بداية نزاع بين الشقيقين على تقسيم الميراث. وهو

النزاع الذى أدى بالأم إلى الموت كمدا - كم تنبأت - حيث تعرض الفقرات التكميلية الرابطة لشخصيتى الشقيقتين، وتطور هذا النزاع (١١٢).

وما يلاحظ فى قصة الشارونى أنه قد يستخدم التكميف على عدة مستويات فى القصة الواحد، مثلما فى قصة "الرجل والمزرعة" والتى يمكن أن نلخص إشاراتنا الزمنية على النحو التالى : (مع ترتيبها تاريخيا) :

١ - منذ أكثر من خمسين عاما. اشترى جد بدوى أفندى الأرض البور وأفلحها، ثم تابع أبوه زراعتها .

٢ - منذ خمسة وثلاثين عاما.. ولد بدوى أفندى .

٣ - منذ سبعة أعوام (فى سن الثامنة والعشرين) تزوج بدوى أفندى .

٤ - منذ تسعة أشهر. ماتت أم بدوى أفندى، وحملت زوجته.

٥ - منذ ست ساعات. تعاني زوجته آلام المخاض .

٦ - الآن : يولد طفل بدوى أفندى عن طلوع الفجر (١١٣).

ويعالج يوسف الشارونى هذه الفترات الزمنية بترتيبها ترتيبا خاص، يصنع من الخطوط الزمنية المتصاعدة، خطوطا سردية متوازنة، ولنا أن نلاحظ أن فقرات التكميف تقصر حين تمس الفترات الطويلة، فهو يلخص كفاح جده وأبيه فى

بضعة سطور، يربط، عن طريقها، بين فكرة الإنجاب من زوج عقيم، وفكرة إفلاح الأرض البور وهو الربط الذى يصل إلى ذورته فى تماس الخطين عند موت أم بدوى، وعندما يزرع أخوه الأرض، وعندما يفلح فى (تلقيح) زوجته بالقرب من أرضه، وهكذا ستكون القصة مقسمة إلى :

- أ - بضعة أسطر تلخص سنوات من الكفاح لإنبات الأرض .
- ب - معظم القصة (اثنتا عشرة صفحة تحكى كفاح الزوجين من أجل الإنجاب .
- ج - صفحتان تلخصان تسعة شهور من الحمل وانتظار الولادة .

د - صفحة تقريبا تحكى ست ساعات من آلام المخاض .

حيث أثرت الجملة الخاصة بكفاح الجد لإنبات الأرض، حين ألقت بظلالها على باقى القصة، وجعلت محاولات الحمل والإنجاب تدور معظمها فى فلك محاولات الزارع الأول لإفلاح أرضه، مما يجعلنا نؤكد أهمية هذه الجمل التكثيفية، ووجودها الفعال المساهم فى تصاعد الأحداث وتثبيت مواقف الشخصيات، وكذلك تحميل القصة خطابها .

٢ : الثغرة السردية :

وتظهر الثغرة حين يتم الإغفال التام لذكر أحداث أو فقرات داخل النص، بحيث تكون مساحة النص تساوى صفرا، فى

حين أن سرعة الحدث تمتد إلى ما لا نهاية. وهو ما أشرنا إليه من قبل بالقفز الزمني (*).

ويجب - بداية - أن نركز على أن الوعي الزمني الكامل يكاد يكون مستحيلا. حيث إن "الزمان - مأخوذا في تفاصيل مجراه - هو دائما زمان دقيق، وعينى. مملوء بالثغرات" (١١٤).

وعن طريق الثغرات السردية تحدث النقلات الفجائية - زمنيا - على خط السرد الرئيس في النص، وهى آلية كثيرا ما تستخدم فى النصوص الروائية والقصصية، وتساعد الكاتب على إتمام عملية انتقائه للأحداث، وترتيبها حسب رؤيته الخاصة.

ويمكن لنا أن نميز أنواع الثغرات السردية فى :

ثغرة صريحة :

ويعرفها جينت بأنها هى "التي تصدر عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذى تحذفه" (١١٥) وهى الثغرة التى يشار فيها إلى الزمن و مردوده، ويقسمها جينت إلى :

أ - ثغرة يساوى فيها الحذف الصفر مطلقا : وهى التى يبدأ القاص معها السرد مشيرا إلى الفترة التى انقضت كأن يقول "وقد رأيت بعد ذلك بعامين"، وقد استخدمها الشارونى فى قصصه عندما قال "وهاهى ذى - وبعد تسعة أشهر - تعانى الخاض" (١١١). وعندما قال "وقد حدث - بعد ذلك بأيام قلائل -

أن جاعنى عم إسماعيل وأنا مستلق مسترخ على مقعدى المتأرجح» (١١٧) وكذلك قوله "فى الصباح - بعد يومين - دق باب الحج مكاوى ثلاثة غرباء" (١١٨).

ب - ثغرة لا يساوى فيها الحذف الصفر المطلق : حيث يقابل المدة الزمنية المحذوفة جملة سردية واحدة تدل على هذه المدة، وهو نوع من التكثيف الشديد جداً. وقد استخدمه الشارونى - كذلك - فى القصة الخامسة من (قصص فى دقائق) فجده يبدأ معظم الفقرات السردية فى القصة بجملة تدل على الزمن المنقضى، فيقول مرة "ومضى شهر يونيو ثم يوليو ثم أغسطس"، ومرة أخرى "ومضى شهر نوفمبر" ومرة ثالثة "ومر شهر ديسمبر" (١١٩). وذلك ليكرس فكرة ضياع الإنسان فى زحام آلة المجتمع الروتينية، حيث يبين فى القصة سعى الموظف الخثيث لنيل علاوته التى استحقها، ولم تصله لمدة سبعة أشهر بسبب الروتين الحكومى .

الثغرة الضمنية :

وهى التى لا يصرح بوجودها فى النص، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها بالثغرة فى تسلسل السرد، أو انحلال استمرارية السرد .

وقد استغل الشارونى آلية التحديد الزمنى للحدث فى تكوينه لهذه الثغرة الضمنية، حيث يحدد بدقة الموقع الزمنى

للحدث، ثم يحدد الموقع الزمني للحدث الذي يليه، تاركا الثغرة بين الحدثين، فراغا سرديا موحيا بالنقلة الزمنية التي أحدثها، ويبدو ذلك واضحا فى كثير من قصص الشارونى لعل أبرزها فقرة الشطرخ - التى أشرنا إليها من قبل - فى قصة "سياحة البطل" وتتضح - كذلك - فى قصة "شربات" التى تبدأ بعبارة "فى الصباح الباكر خرجت شربات فى ثوبها الجديد، وشبشبها الجديد لتشتري الخبز والفل" ثم فى الفقرة التالية "وفى الرابعة بعد الظهر ورغم شدة القيظ كان الأستاذ كمال فى الطريق إلى أبيها" (١٢٠).

وكذلك فى قصة "رأسان فى الحلال" حيث يقول "فى الصباح الباكر سمعنا الخادمة الصغيرة.. تنظف السجادة" ثم تبدأ الفقرة التى تليها بقوله "أما أنا فما أدت صلاة العصر حتى قمت وارتديت ثوبا بسيطا" (١٢١) تاركا الفترة بين الصباح الباكر والعصر ثغرة سردية .

ولعل أبرز ملامح التجديد فى هذا الصدد لدى الشارونى تتمثل فى قصة "زوجى"، حيث الزوجة تكتب يومياتها الخاصة بعلاقتها بزوجه، مبنية هذه اليوميات فى تواريخ الأيام التى تكتبها فيها والتى أثبتتها الشارونى فى شكل عناوين جانبية تدل القارئ - عند مقارنتها ببعضها وهى غير متسلسلة - على المدد الزمنية التى تفصل كل منها عن الأخرى. فالتاريخ

الأول ٥ أبريل والثانى ١٠ من إبريل. والثالث ١٣ من إبريل ثم ٣ من مايو و ٢٠ من مايو. وهكذا حتى يصل إلى ٣ من سبتمبر (١٢٢) والواضح أن هذه التواريخ تمثل وثبات فى علاقة الزوجة بزوجها. خاصة بعد اكتشافها أمر خطبته الفاشلة لإحدى صديقاتها. التى تظهر فى يوم المذاكرات الأول. ثم دفاع الزوجة عن استقرار بيتها إلى أن تنجب طفلها الأول. الذى يمثل يوم سبوعه ختام اليوميات. حين يحدث البوح الحميم بين الزوج وزوجته لأول مرة .

ومثل ذلك فى قصة (الثأر) حين يستخدم الشارونى العناوين الجانبية فى تقسيم القصة إلى (خلفية) توضح المناخ الذى تسير فيه أحداث القصة. ثم (الحادث) حيث تبدأ أحداث القصة بوصف حادث قتل. ثم (ما بعد الحادث) والتى نعلم من الفقرة التى تليها أنها "فى الصباح بعد الحادث بيومين". ثم (الجريمة والرد على الجريمة) بعدها بأسبوع. ثم النهاية التى تصنع الثغرة السردية المفارقة. حين يقتل العمدة المحارب ضد الثأر (١٢٣).

حيث تظهر العناوين الجانبية فى هذه القصة بوصفها إشارات ضمنية على وجود ثغرات سردية. على الرغم من الإشارة - أحيانا - إلى المدة التى مرت. فإن استخدام الشارونى لهذه العناوين يبقى شكلا جديدا من أشكال اللعب على

الخط الزمني في القصة، ولعل هذا الاستخدام - ها هنا - ينم عن محاولته لمعالجة قضية الثأر بشيء من الترتيب المنطقي الموضح لدور العقل في التصدي لمثل هذه الظواهر .

ويبقى أن نوضح أن الدور الذي تؤديه الثغرة السردية - بأنواعها كافة - في قصة الشاروني، وحسبما نرى، يتمثل في تحديد نقاط التحول الجوهرية في حياة الشخصية، مثلما يفعل مع (زين) حين يقف على حادث بتر إصبعها، ثم على إصابتها بقرع خبيث، بوصفها النقطتين اللتين حددتا دورها بالنسبة لأسرتها ومجتمعها .

بالإضافة إلى ذلك، ما تقوم به الثغرة السردية - أحيانا - من التمهيد للنهاية كما في "سرقة أبله بهية" حيث الثغرة في وجودها في الحج وعودتها منه، تعد تمهيدا للحظة التنوير التي تؤدي - مباشرة - إلى النهاية التي ترضى فيها عن نفسها، وعمن حولها، كم أشرنا سلفا . وفي هذا الصدد، تبقى قصة "الضحك حتى البكاء" مستحقة لنعت القصة التجريبية بامتياز حيث جمع الشاروني عددا من أهم شخصيات قصصه السابقة، رابطا بينها ليكون شخصية واحدة متفردة، شاهدة على تطور عصرها، وذلك عن طريق عناوين جانبية، يشير كل منها إلى إحدى هذه الشخصيات، بوصفها مرحلة من مراحل تطور الشخصية بما يصنع ثغرات

سردية شديدة الخصوصية فى هذا القصة، خصوصا لدى القارئ المتابع لأعمال الشارونى السابقة (١٢٤).

ويبقى فى النهاية أن نشير إلى أن كل هذه العوامل قد أسهمت بشكل واضح فى تنوع إيقاعات قصص الشارونى، بحيث تتناسب مع الحركة الداخلية لشخصياته، غير أن هذا الإيقاع يبقى ثابتا، وعلى وتيرة واحدة، فى رائعته "دفاع منتصف الليل"، حيث يعمد الشارونى إلى آلية "المونولوج الداخلى" - والتى سنعرض لها تفصيلا فيما بعد، بصورة تقريه من تيار التشيىء، حيث لا إسراع ولا إبطاء، أو توقيف لسرعة النص، وإنما هى سرعة واحدة ثابتة، يسير بها خط السرد فى القصة بشكل يكاد يكون آليا، الأمر الذى يساير - وبالمنطق ذاته - الحركة الآلية للشخصية داخليا و خارجيا عبر الخطاب الواضح فى القصة، الذى يعالج غياب خصوصية الفرد، وتحوله إلى مجرد رقم، على حد تعبير آلان روب جريبه .

ثالثا : الانتقال بين الأزمان :

يشير الانتقال بين الأزمان، أو تنوعها داخل النص إلى إحدى آليات القص الحديث والمعاصر، حيث إن تنوع الخطوط الزمنية بين أنماطها الثلاثة (ماض وحاضر ومستقبل) يخلق إيقاعا خاصا بهذه النصوص القصصية، ومنطقا خاصا ينبع منها، بحيث ينتفى - من عدة أوجه - المنطق الخارجى عنها، وهو ما

أطلق عليه البعض "تفسير عمودية السرد" حيث "الزمن لا يخضع لتلك العمودية الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث، وتتضافر في خدمة الحبكة بل إننا نجدنا أمام زمن يرمى إلى تفسير منطق الزمن الخارجى، وروتينية (ماض - حاضر - مستقبل)، و ذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخ بالواقعي بالنفسي بالمتخيل" (١٢٥) ولعلنا لا نكون مخطئين حين نقرر أن تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل هو تقسيم تعسفى فرضه التعبير اللغوى عن الزمن، وهو - كذلك - غير ثابت، لأنه فى حراك دائم، مواز اللحظة الحاضر التى تتحرك على الدوام نحو المستقبل، حاملة فى طياتها شحنات من الخبرات، والانفعالات المتعلقة بالماضى .

وهو ما يبدو واضحا فى النصوص القصصية المعاصرة، التى ارتكزت فى الأساس على علاقة اللحظة الحاضرة ربما يتداخل فيها من أوشاج الماضى و المستقبل، حيث "الزمن المعاش يمدنا بمادة الذكريات لكنه لا يمدنا بإطارها، ولا يسمح لنا بتوقيف الذكريات وتنسيقها" (١٢٦) الأمر الذى سمح لهذه النصوص بأن تتداخل فيها الأزمان، بصورة تقترب - أحيانا - من حد الذوبان. لكنه ذوبان فى بوتقة اللحظة الحاضرة، أساسا .

وليس الوعى بالحاضر - فقط - هو المؤدى لتضخيم دور

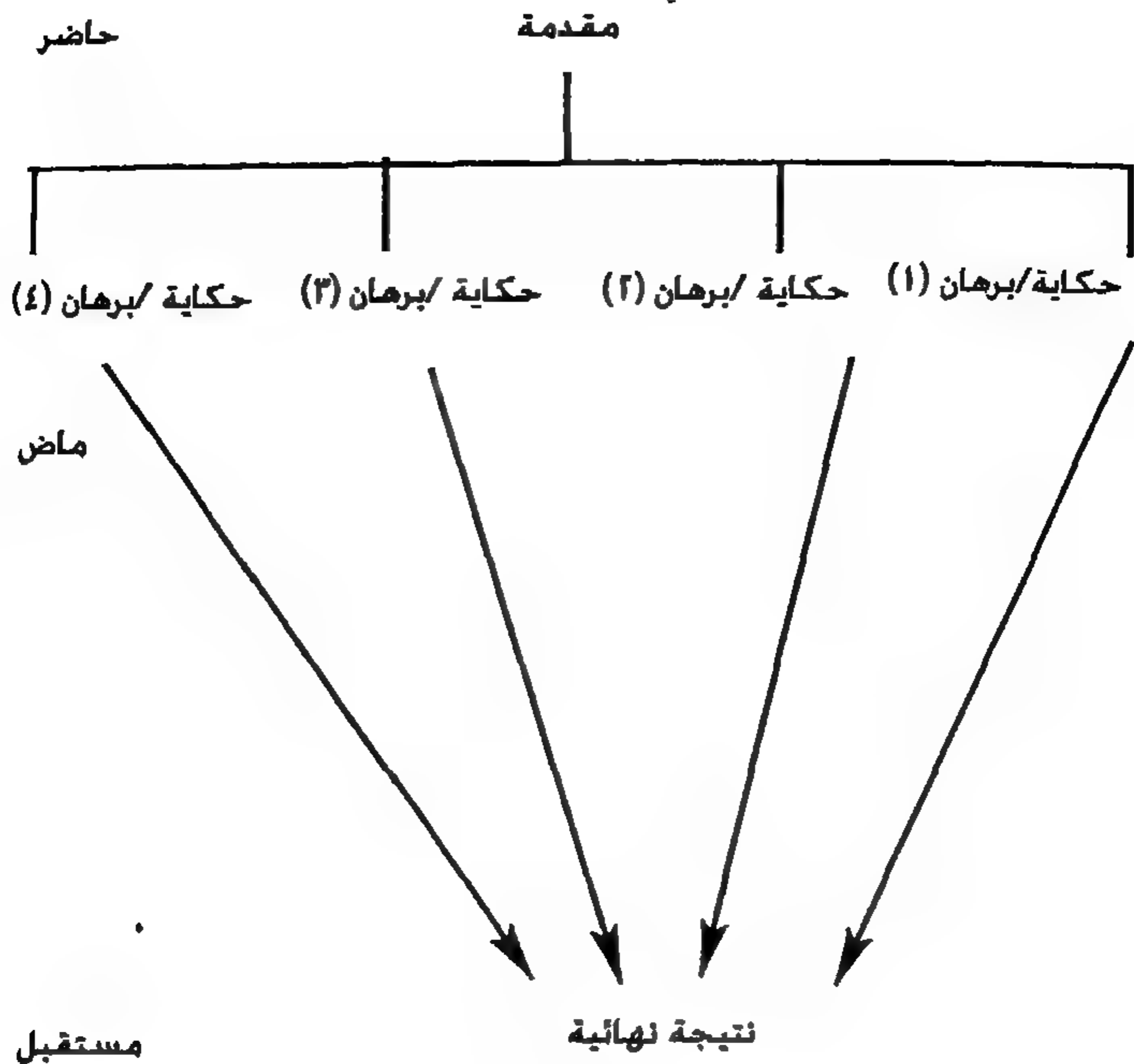
الحاضر فى آلية القص المعاصر وإنما يمكن أن نلمح أسباباً أخرى، تفجرها مشكلات الكتابة القصصية، مثل استحالة التتبع الخطى لكل الأحداث التى تقع فى لحظة واحدة، أو ظهور أكثر من شخصية رئيسية. مما يقتضى ترك الشخصية الأولى، وخطها الزمنى، تركيزاً على الثانية. وبذلك "يصطدم الترتيب الخطى للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطى، حيث إن هذا الخط يقطع ويلتوى، ويعود على نفسه، ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف" (١٢٧) وبهذا يكون الكاتب مجبراً على أن يحدث تداخلاً ما فى أزمان قصته، وهو الإجبار الذى يمكن أن نلمسه فى كل أنواع القص، حتى التقليدى منه .

ويمكن أن يكون التداخل الزمنى نابعا من ظهور نمط التتابع الكيفى، كما حدد فى أنه هو "الذى يعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون ماثلة، أو مناقضة لها" (١٢٨). هذا الظهور للقيم الكيفية، بوصفها الوحدات الأساسية فى البناء، يؤدى إلى إهمال الترتيب المنطقى، الخطى / الزمنى للأحداث. حيث يتم تتبع توالى هذه القيم فى قصة الشارونى.. عندما يبدو ظهور شخصية جديدة مؤثراً فى الانتقال إلى الماضى لشرح ملابسات هذا الظهور .

وذلك مثلما فى : ظهور سلوى فى قصة "العشاق الخمسة" وظهور الراوى فى قصة "الوباء" وظهور رابعة - الأخت الصغرى لزين - فى قصة "زين" ومحى فى "جسد من طين"، وأمنية فى "حارس المرمى"، ونبيل فى "الناس مقامات"، والمحصل عباس فى "عملة زائفة"، وظهور خليل "السمسار".^(١٢٩) غير أن الشارونى يحاول استخدام التداخل الزمنى بما يتناسب مع رؤيته للنص. وبمعنى آخر : بما يخدم التصاعد الدرامى فى القصة .

كما يمكن أن نلاحظ ظهور شكل التتابع الكيفى فى قصة "نظرية الجلدة الفاسدة"، حيث تبدأ القصة بالمقدمة، ثم تتتابع الحكايات - كل على حدة - لتكون مجموعة من البراهين، التى تكون بدورها إشعاعا ناجما عن المقدمة. ويكون ترتيب هذه الحكايات على اعتبار أنها براهين متجاورة، لا تسير فى خط تصاعدى، وهى - بالتالى - ليست نواتج مترتبة .

فهو يبدأ كل حكاية / برهان من الماضى البعيد، سائرا بها إلى الماضى القريب، ثم يبدأ حكاية أخرى بالطريقة ذاتها، حتى تؤدى كل الحكايات / البراهين إلى النتيجة النهائية، التى تضع المستقبل نصب عينيه^(١٣٠) وهو ما يمكن أن نوضحه بالتخطيط التالى :



شكل رقم (٤)

وهو النسق الذى يظهر فى قصة (الكراسى الموسيقية)، حيث تتذكر كل من السيدتين المتجاورتين فى القطار تاريخ علاقتها بمؤلف الكتاب الذى يوجد مع إحداهما، وهذا المؤلف زوج واحدة منهما، وهو نفسه الخطيب السابق للأخرى، ويتم هذا التذكر باطنياً. الأمر الذى يتماشى مع الاسترجاع، ويساعد على إبراز تناقضات واضحة بين الشخصيات، والعلاقات (١٣١).

غير أن الانطلاق من لحظة الحاضر يبقى هو العامل الأهم

فى وعى النصوص القصصية لدى الشارونى، ولا نبالغ إذا قلنا إنه أسهم فى إثراء تجربته القصصية بالعديد من القصص التى تعد علامات فارقة فى تاريخ القصة المصرية - من ذلك مثلا : قصص "المقرف المضحك، أو من تاريخ حياة مؤخرة"، و "اعترافات ضيق الخلق والمثانة"، و "الزحام" و "لحاحات من حياة موجود عبد الموجود".

حيث نجد أن الأساس الموازى للحظة الحاضر وإن كان يستخدم فيها الأفعال الماضية، فالمحصلة النهائية تبقى موازية لديومة سير الحضارة وحركتها. كما أن هذه القصص - جميعها - مروية على لسان أبطالها، بما يوحى بوعى هؤلاء الأبطال - بشكل ما - بلحظتهم المعيشة، وهو الوعى الذى يسد فجواته على نحو واضح - ظهور أزمان أخرى حيث "الوعى قادر على التحرك بحرية فى الزمن، ويميل لأن يجد للزمن معنى خاصا به.. فكل شئ يدخل الوعى يبقى هناك فى اللحظة الحاضرة" (١٣٢). ولعل هذا يردنا - بدوره - إلى وظائف هذه الأزمان، كما حددها الشارونى، حين تحدث عن خصائص الشخصية فى الأداء الأدبى المعاصر وعد منها "التنقل بحرية بين الزمانين الماضى والحاضر، الماضى يعبر عن العالم الداخلى لأنه ذكرياتها والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجى" (١٣٣) وحين يمثل الماضى العالم الداخلى، ويمثل الحاضر

العالم الخارجى، فإن الوقوف الدقيق على الحالة القصصية يستلزم تضيفيهما. وهو ما يظهر بشكل ما عبر ما سمي بالتتابع الكيفى فى قصة مثل "اعترافات ضيق الخلق والمثانة، حيث الفضاء الزمنى الأساسى خمس دقائق فقط، يعود خلالها البطل إلى مستويات عديدة من الماضى القريب والبعيد، مع تضيف هذه الاسترجاعات بالمقاطع التى يسرد فيها البطل، بشكل متواقت - حوارات التحقيق، التى تمثل اللحظة الحاضر التى تصب فيها كل الحوادث الماضية، وتمثل بالنسبة لها المقدمات التى تنتهى إلى نهايتها الطبيعية .

إن لحظة الحاضر تمثل المظهر الخارجى للقص، وللشخصية داخل القصة، حيث تعيش لحظات التحقيق والمحاكمة، إلا أن هذه اللحظات تصبح منطلقها لكى تتذكر بغير ترتيب واضح، كل ما أدى إلى هذه النهاية وعلى اعتبار أن ما يتذكره كامن - فقط - فى ذاكرته، ولا يمكن أن يكون ظاهرا فى هذه اللحظة الحاضرة إلا فى حدود ضيقة، الأمر الذى يساعد الشارونى على استقصاء كل ملابسات اللحظة التى تعيشها الشخصية .

ولنا - الآن - أن نقف على الأدوار التى تؤديها وتظهر فى شكلها الأزمان التى ينتقل بينها الشارونى فى قصصه :

١ : دور الماضى والحاضر :

يظهر الماضى فى قصص الشارونى عبر استرجاعات زمنية يمكن أن نقسمها من حيث القائم بها إلى :

أ - استرجاعات يقوم بها الراوى : وهى التى يكون من شأنها شرح المواقف، وإزالة الغموض، وتقديم الشخصيات، وهى استرجاعات كثيرا ما تقترب من الأشكال التقليدية، الآخذة بيد المتلقى نحو فهم ما يتبناه الكاتب، و قد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن الزمن فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية .

ب - استرجاعات تقوم بها الشخصية : وهى التى يكون من شأنها إلقاء الضوء على مناطق مظلمة داخل الشخصية، كما أنها قد تؤدى دورا واضحا فى دفع الأحداث نحو الذروة، كما يمكن أن نقسم أنواع الاسترجاع من حيث فضاء القصة الزمنى إلى : (١٢٤) .

أ - استرجاع خارجى : يعود إلى ما قبل بداية أحداث القصة، وغالبا ما يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وذلك أقرب للشكل التقليدى فى تقديم الشخصيات الجديد.

ب - استرجاع داخلى : ويتم عن طريق استرجاع الأحداث التى تحدث داخل الحيز الزمنى للقصة، وغالبا ما تسترجع

أحداثاً تحدث في لحظة واحدة، وهو ما ينتج عنه التزامن، الذي أشرنا إليه سابقاً .

إذا كانت هذه الأشكال تمثل حقاً ما للماضي داخل النص القصصي، فإن أهم ما يلفت الانتباه أنها تتضافر بشكل عضوي مع الخطوط الزمنية الأخرى داخل النص لتكون رؤية زمنية ذات منطق خاص .

إن الحاضر والماضي - عن طريق هذا التضافر - يمثلان وجهي عملة، وشكلين من أشكال تحقق الرؤية داخل القصة، ولعل في قصة "الطريق" ما يمكن أن يؤكد ذلك، حيث يمثل ظهور الزمنين : رصداً لحالة الشخصية من ناحية، ودفعاً لها نحو قرار نهائي فيما تفكر فيه من ناحية أخرى، في محاولة لرصد الأزمة، ثم حلها. وهو ما يتجلى في رصد الشخصية للطريق، وما يحدث فيه، بما يمثله هذا الرصد من زخم انفعالي داخل الشخصية، فبعد فقرة من فقرات الرصد مباشرة، نجد الفقرة التي يتذكر فيها عجور أفندي سبب قرقه "والواقع أنه كان هناك أكثر من سبب باعثاً له على قرقه، لكنه كان يريد أن يختار واحداً بالذات يراه هو المفسر الحقيقي لحالته النفسية" (١٣٥) بما يقابل الزخم البصري الذي واجه عينيه في الفقرة السابقة على هذه الفقرة. لكن يوسف الشاروني، وكما لمسنا هنا، لا يعامل الزمن الحاضر على أنه يمثل العالم الظاهري

فقط. وإنما يرى هذا العالم الظاهر عبر التطرق إلى دواخل نفسية شخصيته. حتى أنه يقوم بالاسترجاع عبرها. وهو ما يظهر في لفظة (تذكر). وعبرة (كان يريد أن يختار واحدا بالذات).

إن تداخل زمنين (الماضي والحاضر). عبر انتفاء الحدث الواضح على مدار القصة. هو ما خلق للقصة حبكتها. وذروتها. هذا التداخل هو الذى خلق أزمة الشخصية. ثم فى النهاية أدى إلى انفراجها. عندما واجه عجور أفندى رئيسه فى العمل سائرا فى نفس الطريق. وهو الذى كان سببا فى أزمته حين عثقه على ما رآه إهمالا "كان هذا فيما يبدو له سر قرفة الحقيقى. وفجأة وجد نفسه وجها لوجه أمام مصطفى بك رئيسه الجديد" (١٣٦) الذى سيعامله بلطف أثناء هذا اللقاء. وعلى الرغم من أن عجور أفندى "لم ينس كلمات الأمنس. إلا أن هذا التلطف فى الحديث أثلج صدره. وأشاع الغبطة فى روحه وجسده. وأزاح عنه مؤقتا ذلك الإحساس بالقرف والهم و الشعور بالشيخوخة والنقص. "حتى لقد شوهدت ابتسامة عريضة عالقة بشفتيه عندما انطلق يسير وحده من جديد" (١٣٧).

غير أن هناك من يلمح فى استخدام الشارونى لأفعال المضارعة. فى المقاطع المشيرة للحاضر فى قصة الطريق. ما

يؤكد الجو الكابوسى الذى يرسمه انعكاسا لنفسية البطل، حتى أنه "يتوسل بكثير من أفعال المضارعة لتضفى على جو الحلم أو الكابوس شيئا من حركة، لكنها حركة مكتومة، إن صح هذا التعبير، يمثل ما تكون الحركة فى الكابوس، لا حياة فيها ولا تدفق" (١٣٨٠) وهو الكابوس الذى يلقي بظلاله على الشخصية فى النهاية، لتنسى هدفها من وجودها فى هذا الطريق، ولتبقى داخل أزماتها الوجودية الحقيقية .

لكن هذا الدور ليس هو الوحيد الذى تؤديه مقاطع الزمن الحاضر بشكليها، المستخدم لأفعال المضارعة، أو الذى يستعين بأفعال ماضية فى شكل يصنع لحظة موازية للحاضر، حيث يمكن أن نقرر أن الشارونى يستخدم هذه المقاطع موظفا إياها بعدة طرق .

فهو يستغلها فى التعبير عن إحساس الشخصية بوطأة الظرف الاجتماعى، كما فى "المعدم الثامن"، يقول "وعبر محجوب على الست أم حسن فلاحظ أنها علقت فوقها اليوم لافتة قديمة قذرة كتب عليها هذا من فضل ربي، ووصلت إلى أنفه رائحة الطعمية، أما هى فكانت مشغولة بضرب طفلها محمد ضربا سريعا متلاحقا، وطفلها يزعق زعقات متحشرجات" (١٣٩) . ويمكن هنا أن نلاحظ انعكاس هذه الحركة على نفسية محجوب الذى يعانى من أزمة كبت جنسى،

يخشى أن ينفث عنها، فينال جزاء المعدم الثامن، الأمر الذى يؤدي به إلى تفريغ هذه الشحونات فى النمل الذى يقتله محجوب - فى حوش منزله - بالماء الساخن، مرتين، مرة فى بداية القصة، ومرة متوقعة بعد نهايتها .

كما أن الشارونى قد يستخدم التنقل بين الماضى والحاضر بهدف أن "يحافظ على ازدياد تشوقنا للقصة، بإعطائنا القصة على دفعات، رجعة إلى الماضى، ودفعه إلى الحاضر" (١٤٠) ، وهو ما يحدث - فعلا - فى القصص التى أشرنا إليها سلفا : "المقرف المضحك" ، و"الزحام" و"اللمحات" وغيرها. وإن كان هذا يؤدي إلى محاولة إشباع نهم القارئ عن طريق التوالى السريع بين فقرات الماضى والحاضر المتداخلين، فإن هذه الوظيفة لا تبقى هى الوحيدة لهذا التداخل الذى تتداخل عبره الأهداف، محاولة الوصول إلى رؤية جديدة للزمن فى القصة. ويبدو واضحا جدوى هذا التداخل فى رؤية الأحداث التى قد شاهدها الشخصية من قبل بصورة مغايرة، حيث إن "مسألة استرجاع الذكريات قد تتنور أيضا حين نولى مزيدا من الاهتمام باللحظة ، حيث تتحد الذكريات فعلا، وواقعا، عندئذ سنرى دور تناسق الحوادث الجديدة" (١٤١). وهو ما يمكن أن نلمحه بالفعل فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، التى تحاول احتواء المستحيل عن طريق جمع المتناقضات التى يحويها سير الزمن

من الماضى إلى الحاضر والمستقبل .

فهذه القصة تبدأ - فعلا - بعبارة تمهيدية تقول : "الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين، لأن الماضى حدد مصير المستقبل، وهو محاصر بينهما لا يستطيع الفكاك من أيهما" (١٤٢) هكذا يحدد الشارونى رؤيته الواضحة لتداخل الأزمان، وأهمية الزمن الحاضر فى شكل يقترب من التعبير الشعري، وهو ما سينلقنا بدوره إلى المستقبل .

٢ : دور المستقبل :

يمثل المستقبل فى قصة الشارونى - غالبا - زمنا مسكوتا عنه، لكن هذا المسكوت عنه لا تنتفى أهميته بهذا المسكوت، فهو مؤدى إليه عبر التداخل السابق، وقد أشرنا - من قبل إلى علاقة النتيجة فى "نظرية الجلدة الفاسدة" بالمستقبل، حيث تبين هذه النتيجة حتمية انقراض مجتمع يشيع فيه الإهمال. وهى نهاية كابوسية جدا، إذا لاحظناها متضافرة مع الزمنين الظاهرين فى القص، كما تدل عليهما المقدمة والبرهان .

من ناحية أخرى يظهر المستقبل بصورته اللغوية، متحققا فى قصة "دفاع منتصف الليل" حيث التكهّن المعبر عن طبيعة الشخصية الواقعة تحت نير سلطة المجتمع، فها هو ذا البطل يستنتج - بدوره - "عندما سمح لى المحقق بالانصراف

لم أصدقهم، كانت نظراته كلها ريبة.. سيوهمنى بالحرية
ليحصل من تصرفاتي وحركاتي على ما يدينني» (١٤٣) حيث
تجلى أزمة إنسان الشاروني في الخوف من المستقبل وعدم
الاطمئنان للحظة القادمة، وقد يكون ذلك سببا في محاولة
إغفال هذا المستقبل إلا أنه - في بعض الأحيان كما هنا -
يطفئ على السطح ليؤكد هذه الأزمة، وهي أزمة يرتفع
ظهورها بالزمنين الآخرين، فعندما يقول موجود عبد الموجود
في ملاحظاته النهائية "أنا خائف إذا أنا موجود" (١٤٤) فإن
أسباب خوفه تكمن فيما حدث له في الماضي. والخوف
بطبيعته يندفع نحو المستقبل حيث يخشى وقوع شيء سيئ
له فيما بعد، مستندا إلى ما وقع له من قبل، وهو الخوف الذي
يلزمه في الحاضر لحظة بلحظة، ولعل في استدعائه لأحداث
ماضية ما يؤكد ذلك على مدار القصة، حيث "إن عيش الزمان
الغابر معناه تعلمنا قلق الموت" (١٤٥) وهو القلق الذي تجسده
حالة "موجود" القلقة دائما، وهو يصرح بذلك علانية حين
يقول "لقد حاولت أن أقتل هذه اللحظة من حياتي بمختلف
الطرق لكنني اكتشفت أخيرا أنني لا أقتل إلا نفسي" (١٣٦).
إن هذا القلق يتجسد - بشكل آخر - في بطل "دفاع
منتصف الليل" لكنه قلق نابع أساسا من لحظة الحاضر
ومتعلق دائما بالمستقبل، إنه لا يرغب سوى أن تطمئن قدمه

إلى الخطوة التالية، لا يريد - كما يصرح - أن يكون غنيا ولا زعيما، بل مجرد إنسان يحس بهذه الإنسانية. إن القضية التي يحاكم بسببها بطل "دفاع منتصف الليل" تشبه في كنهها الغامض قضية "جوزيف - ك" بطل رواية "القضية" لفرانتز كافكا. كما تشبه قضية الصحفي بطل رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، والثلاثة لا يبتغون سوى هدف واحد هو الاطمئنان للحظة المستقبل القادمة .

هذا الهدف المفتقد هو ما جعل نهايات الروايتين والقصة مفتوحة دائما، تضع القارئ بوصفه ترسا في آلة المجتمع - وجها لوجه أمام هذا الوحش الذي يهدد أمنه على الدوام، وعليه أن يفكر في كيفية المواجهة وهو نفس التفكير الذي بدأه بطل "دفاع منتصف الليل" في ختام القصة حين قرر أن يدافع عن نفسه مستخدما صيغة المستقبل هذه المرة ليجسد إصراره على عدم التخلي عن موقفه الأضعف يقول "غدا سيجلسون لحاكمتي، وسيلقون على التهمة تلو التهمة، ولن أدعهم يستثمرون.. سأدافع عن نفسي، سأجعلهم يدركون أن شيئا ما فعلوه لم يكن يفاجئني" (١٤٧) نعم لم يكن يفاجئه لأنه يعايشه لحظة بلحظة ، ويخاف منه دائما، ودفاعه الذي يبدأ في صياغته لن يضمن له أن يزول هذا الخوف، أو هذا الفعل، لكنه سيحاول أن يبرر وجوده، أمام

سلطةما. يجد نفسه متهما أمامها. وسيحاول أن يدفع هذه التهمة عن نفسه. رغم أنه لا يدرك ما هي. إنه دفاع قد يكون إثباتا للتهمة من وجهة هذه السلطة. وقد يكون إثباتا لصيرورة الفرد هو الطرف الأضعف في هذه الثنائية. ولعله الخطاب الذى نجح الشارونى فى أن يضعنا فى مواجهته كى نبدأ المقاومة .

من هنا يتضح لنا أن يوسف الشارونى قد استخدم فى قصصه خطأ زمنيا متعرجا متداخلا ومتوازيا أحيانا. محاولا عن طريق هذا الاستخدام أن يوحى بما لا تستطيع باقى العناصر فى القصة أن توحى به على وجهه المطلوب .

إن هذا الخط الزمنى قد اكتسب عن طريق قصة الشارونى أهمية لم يكن يتحلى بها من قبله - إلا قليلا . وهى أهمية نبعت من استخدامه بشكل عضوى. بحيث إذا أغفل سقطت معه الكثير من المضامين، والخطابات التى يشترك فيها بالفعل .

وحيث وعى الزمن وعيا حتميا. وحيث يظهر الانطلاق من لحظة الحاضر انطلاقا متشعبا. معقدا. معبرا بدقة عن مدى التعقيد الذى وصلت إليه الشخصية المعاصرة. المطحونة. لا من جراء الفقر فقط. وإنما من جراء تسلط الجماعة كذلك .

المكان

يشكل الوعي بالمكان مرتكزا أساسيا للشخصية الإنسانية، إنه الوعي حين يبتعد عن التجريد، مقتربا من تجسيد الزمن عبر ارتباطه بأماكن حقيقية معاشة، وهذا الوعي لا يبقى ثابتا - بالطبع - بل إن هناك من العوامل ما يؤثر في اتجاهات حركته الدائبة، لعل هذا سبب رئيس لأن يفرد جاستون باشلار مؤلفا لجماليات المكان، يركز في تأليفه على هذا الوعي، محاولا تتبع أشكال تحققه الجمالية والشعرية .

ليس المكان - إذن - كائننا معزولا عنا، وإن ساهم في عزلتنا عن العالم أحيانا، بل يساهم بالفعل في تخليق كياناتنا عندما تمتحن، وجودها .

ولعل في اللغة العربية - على وجه الخصوص - ما يساهم في إثبات هذه الرؤية، حين نرى أن كلمة (مكان) تعنى صرفيا اسم مكان من الفعل (كان) الموحى بالتكون والتخلق. من هنا سيصبح الوعي بالمكان جزءا من الوعي بالذات وما يحيط بها .

حين ينجذب المبدعون نحو المكان - أيا كانت سماته - فلا شك أنه عندما يدخل إلى مجال إبداعهم للنص فسوف ينتج

عنه شيء مغاير حيث "إن المكان الذى ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعى فقط، بل بكل ما فى الخيال من خيز" (١٤٨). وبحيث لا يبقى المكان عنصرا ذا طابع سكونى، بل إنه يستمد حركة خاصة داخلية من خلال وقوعه فى مجال رؤية خاصة، تكونه، أو تعيد تكوينه، بشكل خاص تبعا للرؤية الإبداعية، وتبعا لعوامل أخرى نفسية .

وقد ركز البعض على الوعى بالمكان رابطين إياه بالوعى الزماني حيث "الزمن يرتبط بالإدراك النفسى، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى وقد يسقط الإدراك النفسى على الأشياء المحسوسة" (١٤٩) الأمر الذى يذهب به البعض إلى أقصى مداه، حين يربطون هذا الإدراك النفسى بالمكان مباشرة، وليس عبر الزمن، خاصة فى الإبداع القصصى والروائى، حيث وعى الكاتب الأصيل بالمكان وتشكيله له فـ"الكاتب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته وعوالمهم النفسية، دون اعتبار للمكان، وظروفه الموضوعية فنجده فى أحيان كثيرة مرتبطا بالحياة الداخلية للشخصيات حيث ترتبط الطبيعة - فى هذه الحالة - مع النفس بتقلباتها كافة، ونجد أن الحركة فى المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس على كافة المستويات" (١٥٠) وهو ما يعد منطلقا لنا لمناقشة أشكال

ظهور المكان داخل أعمال الشارونى القصصية .

١ - المكان دال على الشخصية :

يقول نويل آرنو "أنا المكان الذى أوجد فيه" (١٥١) حيث المكان - عموما - يبقى دالا على شخصية ساكنه، تلك الشخصية التى تمثل العنصر الأجدر بالتركيز عليه فى قصة الشارونى. وحيث المكان الذى يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها (١٥٢) وينسحب هذا المعنى على معالجة الكاتب للشخصية، فيرصد هذا المكان بالشكل الذى يدل على الجوانب الخفية، أو التى يريد الكاتب التركيز عليها فى هذه الشخصية، ولعل فى غرفة "موجود عبد الموجود" ما يدل على ذلك، خاصة إذا لاحظنا استخدامه للأثاث البسيط المتناثر فيها، والذى يقول عنه موجود "ليس فى غرفتى أثاث كثير : مقعد أجلس على قاعدته وأعلق بذلتى على مسنده، منضدة للكتابة والأكل، كنبه يجلس عليها ضيوفى نهارا وأنام عليها ليلا، كوب أشرب فيه أحيانا، وأضع فيه أزهار البازلاء التى أحبها أحيانا، كل شىء مزدوج الفائدة فى غرفتى" (١٥٣) إن ازدواج الاستخدام فى رؤية قاطن الغرفة لأثاثها، يعد منطلقا هاما من منطلقات الولوج إلى داخل الشخصية، وبخاصة إذا تتبعنا فى القصة شكلا

من ما من أشكال الحياة المزدوجة لموجود الذى يشعر أنه متهم
بجريمة قتل، سيعاقب عليها يوما ما، وبخاصة لأنه ارتكبها
ليخفى تلك العلاقة الآثمة بينه وبين حماته، وليحصل من
حماته على ما يظن أنه دليل على تورطه فى هذه العلاقة،
ولأنه ارتكبها بأن تسبب فى موت حماته بعد أن تسببت هذه
العلاقة فى انتحار زوجته / ابنتها. ومن ناحية أخرى يظهر أمام
أصدقائه وزملائه، ورؤسائه بصورة الإنسان المسالم المذهب
”حين أختلف مع زميل أو رئيس لا أجروء على أن أدع الخلاف يمتد
إلى نهايته فيصبح شجارا أو قطيعة، فمن يدرينى لعله اطلع
بطريقة ما على سرى المقيت فهتك فى لحظة ما بناء جدار
الخوف يوما بعد يوم“ (١٥٤) وهكذا يصبح هو نفسه يعانى من
هذا الازدواج، لأنه ليس بريئا، وفى الوقت ذاته ليس متهما .

إن هذه الازدواجية - كما ذكرنا - هى أول ما يصادمنا عند
بداية التعرف على الشخصية من خلال تعرفنا على مكان
سكنه. خاصة من خلال الأثاث، الذى لا يعكس - فقط -
مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية التى يريد
الكاتب تقديمها“ (١٥٥)، وإنما يعكس - كذلك - العامل الأهم
النفسى داخل شخصيته، وهو العامل الذى سيركز عليه
الكاتب، على مدار قصته، ليقدم عن طريقه مضمونا ذا طابع
فلسفى، وبذلك يكون المكان دالا على الشخصية، بل على ما

يعتزل فى داخلها. وتكون الشخصية قد أسقطت صفاتها على مكانها. بما يمثّل جدلية تمتد ظلالها عبر القصة. خاصة إذا لاحظنا توحد الشخصية بمكانها. بغرفتها. بوصفها حصنا يدافع عنها. وحيث تبدأ الشخصية اكتشافها للعالم المحيط بها من "خلال اللعبة الجدلية بين الأنا. وما ليس أنا" (١٥٦).

فموجود يتحصن داخل غرفته. التى تقبع واحدة. وحيدة. فوق سطح فسيح. ويبدأ فى التعرف على جيرانه من خلال ملابسهم التى ينشرونها فوق السطح. ومن خلال تلصصه على النساء. عبر ثقب الباب. هو الباب الذى يلقى من تحته بائع الجرائد كل يوم الجريدة اليومية. بحيث يبقى كل ما بداخل هذه الحجرة خاصا به. وملتصقا بذاته. دالا عليه. وكل ما هو خارجها خارجا عنه. وبحيث "يشكل الداخل والخارج انقساما جدليا. ولهذا الجدل حدة جدل النعم واللا. التى تحسم كل شئ" (١٥٧).

غير أن هذه العلاقة - فى حالة موجود - لا تحسم كل شئ بالقطع. حيث. تثبت فقط حالة من العزلة. وتحسم إحساسا دائما بالخوف. هو البقية الباقية لديه من أحساسيس البشر. وهو - لذلك - الدليل على أنه مازال موجودا بالفعل. فهو خائف إذا هو موجود. وهو يخاف حين يطمئن ويطمئن حين يخاف .

وإذا كان موجود يتخذ لنفسه خطى دفاع. الأول هو جسده. والثانى هو غرفته. فإنه سرعان ما يحس بعدم الاطمئنان لهذين الخطين. لأنه "حين يكون البيت قويا تكون العاصفة ممتعة" (١٥٨) وهنا لا تتحقق - بالقطع - قوة البيت الذى هو غرفة سطح وحيدة. لا يجاورها شئ، فى انعكاس واضح لوحده التى تجعله يتأثر بأكثر العواصف هدوءا - إن صح التعبير - فيبدأ فى اتخاذ خط جديد عن طريق المغالاة فى الاغتراب عن مجتمعه. فهو لا يسمح لأحد بالابتعاد عنه إلى حد القطيعة. وتكون هذه المسافة بينه وبين الآخرين - حين تكون مفرغة من محتوى العلاقة الحقيقى - هى خط دفاعه الأساسى. والذى - لكى يطمئن له - يجب أن يخاف منه .

إن رصد الشارونى لهذه العلاقة بين موجود غرفته كان - بالقطع - رسدا موحيا. خرج عن إطار الوصف التقليدى للبيئة المحيطة إلى توظيف المكان توظيفا عضويا. دالا على جوانب فى الشخصية. قد لا تظهر على هذه الصورة بدونه .

٢ - رصد المكان ووصفه :

إذا كان رصد الراوى للمكان فى القص التقليدى يعتمد - فى معظم أحواله - على اعتبار المكان خلفية تدور فيها الأحداث. الأمر الذى جعله يأتى فى مقدمة القصص. وعن طريق وصف بلاغى رومانسى. فإن يوسف الشارونى يحاول أن

يستخدم فقرات رصد المكان، التي نادرا ما تأتي في أول القصة لديه، بوصفها انعكاسا ماديا ملموسا لما يدور في داخل الشخصية من أنفعالات مجردة، حيث تتضح فائدة تأكيد باشلار أن البيت حالة نفسية، الأمر الذي جعله يحاول استخدام كل العناصر التي تتاح له في تجسيد هذه الحالة المجردة .

يستغل الشاروني كل الحواس الممكنة للخروج بهذا الرصد الواصف دقيقا ودالا وموحيا كذلك، ويحيث يبدو "المكان القصصي الذي يصوغه الشاروني في قصصه غير منعزل عن المكان الواقعي، وغير مطابق له في آن واحد، وهو إذا كان يستعين على تشكيكه حيناً بالرصد، وحيناً بالربط المباشر من خلال أدوات التشبيه، فإنه يلجأ إلى وسائل الربط غير المباشر من خلال تجاوز المشاهد التي تساعد على خلق انطباعات متماثلة دون التعليق عليها، وقد لجأ الشاروني إلى هذا التكنيك في فترة مبكرة، ربما قبل شيوع طريقة تيار الوعي في الكتابة القصصية العربية" (١٥٩) .

وهو ما يتحقق في قصة "لحاحات من حياة موجود عبد الموجود"، حيث لا يوجد وصف مباشر للمكان، بل رصد لأنفعالات الشخصية، وتفكيرها في هذا المكان بحواسها الخمسة ليؤكد موجود قائلا إنها "حصنى، وهى مصيدتى.

أعرفها الآن بحواسي جميعها. ألوان جدرانها السفلية أعرف مذاقها ولمسها : ملحية هشة بيضاء ترق يوما بعد يوم حتى ليفزعني أن أجدها ذات صباح قد تآكلت تماما. فتنهار كل خططي من أساسها. أما أصواتها فإنني ألفتها تماما.. وثمة أصوات.. قريبة أو بعيدة، فوقها أو تحتها تتضخم في هدأة الليل" (١١٠).

إن وعي موجود بغرفته قد استكمل أركانه، فهو وعي بالمكان الذي يحمله بالفعل بما هو خارجه، لذلك فقد، مائل وعيه بذاته وأثبت رصد هذا الوعي خوفه الوجودي بداخله، حتى أنه يخشى من تآكل الجدران تماما، في معادل واضح لبدء تآكل ذاته، وهو ما يحقق علاقته الجدلية بالغرفة التي ألفتها تماما، ولا بد أنها ألفتها كذلك .

وما يكمل أركان هذه الصورة ما يذكرها عن تضخم الأصوات في الليل، تلك الأصوات التي ترعبه، ويزداد رعبه منها ليلا، حيث ارتباط الليل بجرائمه السابقة، وارتباط عتمته بالظلام النفسى الذى يعيش فيه، والذى - لابد - يذكره بظلام الرحم، الذى فجر سؤالا جوهريا عنه من قبل "الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟" فهو إذا دخل غرفته لينام، ينام القرفصاء كالجنين فى بطن أمه .

إن رصد المكان بالحواس، باعتباره ملمحا تجريبيا، أسهم

بشكل واضح فى إحداث نقلة نوعية فى فهم المكان القصصى باعتبار المكان عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه، ولعله أكد - كذلك - أن الإحساس بالمكان سيكون متجاوزا لشكل المكان. إذا تحقق عن طريق الحواس ، لنحس بما يمكن أن يسمى "روح المكان" فالبيت "بالنسبة لأولئك الذين يحسنون الإصغاء هو كيان هندسى مصنوع من الأصداء" (١١١) .

غير أن الشارونى يركز - أحيانا - على المعالجة البصرية الدقيقة للمكان من خلال حشده للتفاصيل التى ترد على عين الشخصية، فى محاولة لرصد الموقف من جوانبه كافة، هذه التفاصيل، وإن مثلت جزءا متناهى الصغر - أحيانا - فإنها، على الرغم من صغرها، تبقى ذات دلالة هامة فى النص توحى بجدلية الأنا والخارج، التى أشرنا إليها سابقا .

ففى قصة "الطريق إلى المعتقل" لم تكتف المعالجة البصرية "برصد ما يتسرب إلى الحديقة من خلال المشهد العادى وإنما حولته إلى محاولة احتواء ما تتسرب إليه الحديقة من خلال المشهد القصصى، ومن خلال ترسيب العناصر الجزئية للموقف الواقعى قادتنا فى انسياب إلى الموقف المجازى، الجيولوجية البائدة، إلى جانب جيوش النمل الزاحفة، أى أن الحديقة اتسعت لتشمل، فى لقطة واحدة، أكبر مخلوق متصور وأصغر مخلوق واقع، بعد أن امتلأت جوانبها بصورة

المشهد العادى^(١١٢). وهو ما أسهم - بصورة ما - فى كسر ألفة المتلقى لهذا المشهد العادى، ووقوفه حياله بشيء من الدهشة، خاصة إذا لاحظنا رؤية الشارونى للنمل بوصفه موضوعا لتفريغ الكبت، حين يقتله محجوب بالماء الساخن فى "المعدم الثامن"، وموضوعا يقترب من كونه ترفيها يرتبط بالراحة حين يرش البطل عليه بوله فى "اعترافات ضيق الخلق والمثانة".

لكن الرصد فى هذه القصة (الطريق إلى المعتقل) يمكن أن يكون محققا لشىء من التوازى بين الراوى وأبيه فى سعيهم نحو المعتقل، من ناحية، وبين سعى النمل، الذى يتضح فى كلمة (جيوش النمل الزاحف) من ناحية أخرى، وهو التوازى الذى يؤكد وجود الحفرية الهائلة الحجم فى مقابل وجود الة المجتمع الخيفة. غير أن هذا الجمع بين الأكبر والأصغر يعد تأكيدا لما ذكره الشارونى عن إحدى خصائص الأداء المعاصر حين قال "ترك الفن التشكيلى أثره على قصصى المبكرة، فيما سميته تحطيم قواعد المنظور فى الأدب، أى التمرد على الأساليب التقليدية التى كانت تكتب بها القصة إذ ذاك" (١١٣) ويبدو هذا التحطيم لقواعد المنظور واضحا على مستوى الرصد المكانى خصوصا إذا لاحظنا هذا التجاور المشهدى بين الكائن الهائل الحجم والتركيز فى الوقت ذاته على النمل بحجمه الذى لا

يقارن بحجم سابقه.

من ناحية أخرى أدى وعى الشارونى التشكيلى إلى وعيه
بالمكان، وعيا معتمدا على تغير المنظورات، وذلك حين تصاغ
قصة "الأم والوحش" عبر منظورين. أحدهما قريب، والآخر
بعيد، بل إنه ينص على ذلك فى عناوين القصة الجانبية .

بحيث تشكل اللقطة القريبة سردا لوقائع صراع الأم مع
الوحش، دفاعا عن ابنها الذى يحاول هذا الوحش افتراسه، وهو
سرد لا يضحى من الحدث، بقدر ما يستكشف ما يدور بداخل
المتصارعين، حتى ليكون "الاقتراب اختراقا لروية الداخل سواء
فى الأم أو فى الوحش، ومحاولة لرصد التأهب، والتأهب المضاد،
واحتساب الخطوة القادمة، والوقوع فى فخ المفاجأة غير
المتوقعة" (١١٤) فى حين تمثل اللقطة البعيدة بحثا عن "يقينية
الفعل البطولى الذى حدث.. وهنا نجد الراوى لا يكتفى بسرد ما
جرى من عمل بطولى على مسئوليته، بل إنه يلجأ إلى آخرين
لتعزيز قصته" (١١٥) . وهو لا يكتفى بذلك، بل ينقل الصورة
التي يرسمها هؤلاء الشهود بدقة، حتى وإن كانت تشوبها
المبالغة أو التهوين. مثلما نجد فى الأسطر التي كتبها مراسل
الصحيفة حيث تختلف بصورة واضحة مع القصة التي
رصدها الراوى من قبل عندما يقول المراسل "وقعت مساء أمس
معركة ضارية بين أم بقرية الكرنك مركز الأقصر وضبع ضخم

دفاعاً عن طفلها، وقد استطاعت الأم في النهاية أن تصرع الوحش بشجاعته. دون أن تصاب إلا بخدوش^(١٦٦) فالواقع أن هذا الرصد الصحفي يمثل ما تتمناه الجماعة. من الرغبة في التغلب على هذا الوحش. حيث إن الأم لم تصرع الوحش بل فقأت إحدى عينيه، وربما الاثنتين. وقد أصيبت هي بوتر بعض أصابعها. لا بخدوش. كما أنها حسب اللقطة القريبة كانت على وشك الاستسلام ما ينقض قوله الخطابى عن شجاعته

هكذا تتجاوز اللقطتان القريبة والبعيدة لتجاوز الرؤية السطحية للحدث إلى رؤية عميقة. لا تستبطن داخل النفس الفردية فقط. وإنما تحاول الوقوف كذلك على آليات تلقى الجماعة لهذا الموقف المصيرى .

ويتصل برصد الحواس للمكان. ووصفه. ما نجده في قصص مثل "الطريق"، و"آخر العنقود"، مما يؤكد علاقة التوازي بين الداخل والخارج. حيث نرى في "آخر العنقود" ذلك التوازي بين مشاهد المسرحية و ذكريات عبد الموجود أفندى، وخاصة في ذلك التوازي المعبر بين ذكرياته عن محاولة إجهاض زوجته لجنينها. مع المشاهد التي يتوتر فيها الضوء على المسرح "وهنا سادت الظلمة المسرح. وسمع ضجيج شديد. وانبعثت أضواء جهنمية حمراء"^(١٦٧) وهو الأمر الذى يتواتر على مدار القصة

بنفس التوازي .

٣ - دور المكان الكابوسي :

ذكرنا - سلفا - أن الشارونى من أوائل من تميزت قصصهم بالجو الكابوسى فى القصة العربية. ويبدو المكان فى قصة الشارونى ذا أهمية حقيقية فى هذا المجال. ولعل فى دلالة الكابوس، من حيث هو تتابع صور على نحو مفزع لا معقول، ما يتعلق بملاحظة الأماكن المتتابعة كذلك .

يهدف الرصد الكابوسى للمكان القصصى إلى محاولة خلق نظام جديد / شكل جديد للمكان الواقعى، عن طريق إحداث تغيير فى أبعاده الهندسية، استناداً إلى الفكر الفيزيائى النسبى الحديث الذى "أدى إلى اكتشاف أنماط جديدة وتراتبات جديدة للمكان، فيقول برجسون: "إن اختلال النظام فى المكان ليس إلا نظاماً غير متوقع" (١١٨) هذا النظام الجديد، هو انعكاس لفيض شعورى يعى المكان وعياً غير تقليدى. من هنا يمكن أن نتبع سمات المكان الكابوسى كما يظهر فى قصة يوسف الشارونى، والتى تتمثل فى أماكن منخفضة، وضيقة، شاحبة الضوء . هذا من ناحية سمات المكان. أما من ناحية تتبعها فيتجلى التتابع السريع للأماكن، بوصفه سمة رصدية أساسية .

تمثل الأماكن الضيقة انحرافاً عن الشكل الطبيعى

المفترض للمكان. في القص التقليدي على الأقل، الذي
استعمل ضيق المكان للتعبير عن حالة اجتماعية في الأساس.
ويعد هذا الانحراف من ناحية الشكل، ومن حيث هو خروج عن
الأبعاد الهندسية. يعد ولوجا إلى عالم الذات الداخلية
للشخصية. حيث المكان "ضاق بضيق المجال النفسى، بل إنه
يمثل المجال النفسى بعينه. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الذات
القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكرى
والنفسى" (١٦٩). وهو ما يتحقق بشكل آخر معاكس حين يمنح
الاتساع الداخلى معنى حقيقيا لبعض التعبيرات المتعلقة
بالعالم المرئى. (١٧٠) إنه الجدل الدائم بين الداخلى النفسى،
والخارجى المكانى، حين يتحقق فى شكل وعى أبعاد المكان، وهو
ما يمكن أن يصدق كذلك على سمة الانخفاض .

يمثل الضيق والانخفاض فى مكان الشارونى سمة هامة
فى الوعى الكابوسى للمكان. فالمقهى الذى يجلس فيه "سيد
أفندى عامر" مقهى "شديد الاستطالة شديد الانخفاض كأنه
كابوس والناس يجلسون فيه، ومن حوله مبعثرين فى ارتخاء
كأنهم بقايا جذور أشجار هائلة مقطوعة، وكانت أضواء
المقهى قليلة مبعثرة صفراء تكاد تميل إلى الإظلام" (١٧١). حيث
المدخل الأساسى لوعى المقهى يتجلى فى جملة "كأنه
كابوس"، فإذا لاحظنا أن هذا المقهى الذى تعود أن يجلس فيه

هو خلاصه الوحيد المؤقت، من أزمة انعزاله، فإننا بذلك يمكن أن نقدر إلى أى مدى تصير هذه الحالة إلى تحقيق "الاستجابة من الرمضاء بالنار"، خاصة أن الشكل الكابوسى للمقهى يكتمل بشحوب ضوئه .

كما يمثل ضيق المكان - كذلك - أهمية كبرى فى وعى الزحام حيث يتضافر ضيق المكان مع كثرة العدد، الأمر الذى يسبب انضغاطا جسديا تتلاصق فيه الأجسام، وتتلاحم، وهو ما يشيع فلسفة خاصة بالزحام تقوم على التنافس، الذى يصل أحيانا إلى حد العراك، وهو ما يتحقق فى منزل (فتحى عبد الرسول)، الضيق فى أبعاده الهندسية، والذى يزداد ضيقه بسبب كثرة عدد اخوته، إضافة إلى ذلك، فهو منخفض يجب على داخله أن يتعود الانحناء، فلا يجد فرصة لفرد قامته سوى أثناء النوم، إلا أنه من جراء تعوده على ذلك ينام منضغطا كذلك.

وفى المقابل فإن (فتحى) يعمل محصلا فى شركة الأتوبيس، حيث يشتد الزحام، وينخفض السقف أكثر، وما يعمق المفارقة كون فتحى سميئا، وهو الأمر الذى يتطلب منه أن يضغط حجمه، كما انضغطت نفسه، عند اصطدامه بالزحام عند قدومه إلى القاهرة لأول مرة، وقبلها عندما تاه فى المولد فى طفولته .

إن الزحام يضغط على المكان المتسع ليجعله ضيقا. وبشكل آخر نجد أن ازدحام المكان الكابوسي على نحو تشكيلي، يجعل الراوى لا يرصد الأبعاد كما هى، ولكن بصورة تجعلها تطول، وتقصر. وتنبع أحيانا.

ففى قصة "هزيان" حيث قاتل حبيبته المحموم، يتجه هزيانه إلى الغرفة ليعيد تشكيلها من جديد، فقد "امتلات" الغرفة، أمامه بالبطيخ من الأرض إلى السقف حتى كادت أنفاسه تختنق، وكان البطيخ يزدحم فى الركن الشمالى من الغرفة ثم يتفرق فى خطوط مستقيمة، وأخرى منحنية ثم أخذ البطيخ يتدحرج فى سرعة مجنونة، واشتبك فى معركة مخيفة، ووقف مذعورا يركل غطاءه ويرتعش^(١٧٢)، حيث نلاحظ أن المكان ذو أبعاد هندسية واقعية، يعاد تشكيلها من قبل رؤية مريضة، تسقط المرض على هذه الأبعاد.

وهو نفس ما يعانى منه بطل "دفاع منتصف الليل"، حين يسهم جو المطاردة الذى يكون هو الطرف الأضعف فيها، فى رؤيته للعناصر الكابوسية فى معظم الأماكن التى يلجأ إليها أثناء محاولته الهرب من هذه المطاردة، حيث يلجأ إلى سيارة أجرة منخفضة السقف للغاية، تصدم أثناء سيرها أحد المارة، فيصبح انتسابه لها شيئا خطرا للغاية، فيهرب منها إلى سينما ذات باب منخفض، يجبره على الانحناء عند الدخول

إلى قاعتها المزدحمة بالناس كأنهم مذعورون يلجأون من غارة. وحيث السقف يكاد ينحنى فوق الناس، وحيث العتمة. (١٧٣). وهكذا يمثل الانخفاض والضيق، وكذلك العتمة، معوقات تقف أمام الشخصيات، لتحذ من حركتها، وتجبرها على الالتزام بقواعد الجماعة، والتخلي عن حاجاتها الفردية - الأساسية، في كثير من الأحيان - وهو ما يمثل منطلق الخطاب الكابوسي لدى الشاروني. حين يريد أن يعبر عن ضياع قيمة الفرد في مقابل قيمة الجماعة .

ويمثل التتابع السريع للأماكن في القصة سمة كابوسية كذلك، حيث "تتابع الأمكنة، من خلال الوصف، قد أصبح مخرجاً للقاص الحديث يفرغ فيه رؤيته القصصية" (١٧٤)، فالتتابع المكاني يمثل انعكاساً لحالة من حالات التصاعد النفسي والحدثي، كما نجد في "دفاع منتصف الليل" حيث مطاردة البطل عبر الشوارع، وصولاً إلى حجرته، ثم احتجازه في غرفة التحقيق، هكذا حتى يتأكد إسباغ هذه السمة الكابوسية على العالم كله، الذي يصير مكاناً سيئاً، لأنه لن يستطيع أن يخرج منه حياً أبداً، أو على الأقل سالماً. وكما رأينا في قصة "الطريق"، حيث مثلت فقرات متتابعة الطريق انعكاساً للحالة النفسية التي كان عليها (عجور أفندي)، حين أسبغ ضيقه على هذا الطريق، إلى أن التقى برئيسه .

هكذا تسهم السمات المكانية الواقعية التي يتدخل فيها الراوى، فى تكوين نمط كابوسى للمكان، يسهم بدوره فى التعبير عن أزمة الفرد المعاصر كما يراها الشارونى .

٤ - علاقة الزمان بالمكان :

تبدو علاقة الزمان والمكان فى القص الحديث علاقة وطيدة، ليس فقط من خلال كونهما الخطين المكونين للفضاء النصي، الذى تسير فيه الأحداث، والشخصيات، ولكن من خلال رؤية الكاتب المعاصر، التى ترى أن الزمن جعل من تشكيله للمكان، ولعبه على الزمن خطين متوازيين إن لم نقل متلازمين .

ولعل القاعدة التى أسست منطق الشارونى، فى هذا الصدد، هى محاولته تخطيط الفاصل بين الشخصى، والعام، حيث "الشخصى يتسلسل زمننا، والعام يمتد مكانا، ويكون بيئة، وخلفية للحدث الشخصى، وبذلك يندمج الزمان والمكان، والشخصى والعام فى وحدة عضوية" (١٧٥)، ولن نكون مغالين إذا قلنا : "إن أى تحكم فى سرعة النص يتولد عنه ظهور أماكن مختلفة، أو بشكل مختلف، حسب وعى الراوى أو الشخصية، حيث كسر التسلسل المنطقى للزمن يلزمه تخطيط قواعد المنظور المكانية .

من هنا يمكن أن نرصد بعض مظاهر علاقة الزمان، والمكان فى قصة الشارونى كالتالى :

أ - علاقة المكان بتثبيت سرعة النص :

يحدد بعض النقاد هذه العلاقة بوصف المكان. أثناء توقف سرعة النص، حيث "يمتد الوصف المكانى على عدد من الصفحات مقابل إخضاع الزمن لشيء من التسكين المجازى القائم أساسا فى إغفاله، وإهماله، ليتسنى للكاتب تقديم كل ما يريده من المكان" (١٧١) وهو ما يشكل تراجعا زمنيا لصالح المكان، ورصده بشكل دقيق، أو موح بالخطاب .

جلى الوصف الساكن للمكان - إذن - باعتباره من أشكال علاقات الزمان بالمكان والتي تظهر فى قصص الشارونى، كما ظهرت فى قصص من سبقوه، إلا أن الشارونى يستغل هذا الوصف بصورة عضوية تؤثر فى سير الزمن، ورؤية الشخصية، وهما اللذان يبيان هذا الوصف، كما رأينا فى حالة رصد "موجود" للحجرة التى يعيش فيها عن طريق استخدام حواسه .

ولا تتوقف سرعة النص فقط لصالح وصف المكان، وإنما يعد الإنجاز الأهم للشارونى فى هذا الصدد ما يسمى بآلية التزامن، أو المونتاج المكانى، حيث يبقى الزمان ثابتا، ويتغير العنصر المكانى فى القصة، و"تتجاوز هذه المناظر بطريقة سينمائية تعتمد على المقابلة والصد" (١٧٧)، وهو ما نجده متحققا فى قصص الشارونى، مثل : "العشاق الخمسة".

و"القيظ"، و"نشرة الأخبار"، و"المقرف المضحك"، و"الوباء". حيث تتوازي فقرات المكان مع فقرات السرد، وتعتمد فقرات المكان على السفر حول العالم، لرصد ما يوازي الحدث الرئيس في القصة من أحداث، حيث "معالجة الخلفية المكانية العامة" دراميا عن طريق تناول قطاع عرضي منها، أي تناول أكثر من حدث واحد في اللحظة الواحدة، تعبيرا عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب واصطراع" (١٧٨) وهو ما يعبر عن التطور التقني الهائل، الذي وصل إليه العالم، بحيث صار بالفعل قرية صغيرة، قرية تبرز على سطح الوعي بكل تناقضاتها، ويزوب فيها إخاص داخل العام، بحيث يبدو تداخلهما في النص أمرا موازيا للواقع، وهوما يحاول أن يقوم به الشاروني في "العشاق الخمسة" حين تتضافر المقاطع الدالة على قصة الخمسة، مع المقاطع التي تناول اللحظة الحضارية في العالم كله، لتشرح اللحظة بكل معطياتها، ووضعها جنبا إلى جنب فيما يشبه الفسيفساء حيث "يرينا الشاروني نموذجين مكانيين مختلفين بواقعهما، وبهمومهما، والحالة السائدة حضاريا في كليهما"، (١٧٩) وهو نفس ما يحدث في القصص التي أشرنا إليها من قبل، والواضح الجلى أن الشاروني حين يستخدم هذه الآلية داخل القصة فإنه يستخدمها على مدار نصه القصصى، حتى ليبدو شكل

الفسيفساء أكثر تداخلا ووضوحا. حيث تكرر تثبيت سرعة النص، وتجاوز الأماكن. على اختلاف أنماطها وأشكالها .

ونلاحظ في "نشرة الأخبار" كيف يسهم التحديد الزمني في المساعدة على صنع هذه الفسيفساء، حين يبدأ برصد الحارة في الساعة الثامنة والدقيقة السادسة والثلاثين، ثم يبدو التماس في النهاية. حين يعلن المذيع عن نجاح خبراء الألعاب في اختراع قمر صناعي للأطفال^(١٨٠).

ب - الاسترجاع وتوسيع المكان :

يمثل الاسترجاع (Flash Back) بأشكاله التي أشرنا إليها من قبل، نوعا من أنواع تحقق الزمن الماضي داخل النص القصصي، وللإسترجاع في النص القصصي علاقة وطيدة بالمكان. وفي هذه العلاقة ما يشبه التقنية المسرحية حيث إنه بدلا من الانتقال بالأحداث عبر أماكنها التي حدثت فيها فإن الشخصيات تتذكر ما حدث لها في أماكن أخرى من قبل الأمر الذي يوسع من الدائرة المكانية على مدار النص وعلى الرغم من محدودية تحقيقها الفعلي داخله .

وهو ما يمكن أن نلمحه في قصة (باختصار). حيث الطابع المونولوجي المسيطر على القصة بما يتداخل فيه من إسترجاع. والمكان الوحيد المتحقق فعليا داخل النص هو غرفة البنسيون. في حين تظهر أماكن أخرى. من خلال حكي شريك

الراوي في الغرفة عن أخته، التي ماتت قبل أيام، وهذه الأماكن تتمثل في منزل الأسرة، ومنزل زوج الأخت، وعيادات الأطباء.. إلخ (١٨١).

وهو ما يمكن أن نجده في "نظرية الجلدة الفاسدة" حيث القصة تدور بين شخصين تقابلا، مصادفة، في قطار ثم عبر حوار استرجاعي، تتسع الدائرة المكانية لتشمل قرية الراوي، التي يقدم عن طريقها براهين على صدق نظرياته (١٨٢).

وكذلك في قصة "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" التي ترصد ذكريات متهم بالقتل، أثناء مرور خمس دقائق من محاكمته، وعبر هذه الذكريات تتسع هذه الدائرة مكانيا، حتى يمكن لها أن تشمل القاهرة كلها، بل مصر وإحدى الدول الأوربية (١٨٣). والملاحظ أنه حين تتسع هذه الدائرة المكانية، في أي من القصص التي أشرنا إليها، فإن هذه الأماكن تقدم دفعات واضحة لخط السرد في القصة، أو تقدم - بشكل دقيق - سلسلة من الأحداث المتتابعة تتابعا كيفيا، وذلك لأنها تخضع لمنطق الفيض الشعوري الذي يقوم بتذكرها.

وهذا ما يوضح مدى إسهام الزمان، والمكان في خلق بنية قصصية متماسكة لدى الشاروني، عبر علاقتهما التي تسهم بجلاء في التعبير الدقيق عن الحالة القصصية التي يعالجها الشاروني في قصته القصيرة.

الهوامش

- (١) كولن ولسن : الزمان نهباً للفوضى - مقال من كولن ولسون وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ ت : فؤاد كامل - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - عالم المعرفة - الألف كتاب - رقم (١٥٩) - مارس ١٩٩٢ ص ٣١٠ .
- (٢) أ. م. فورستر : أركان القصة - ت : كمال عباد جاد - دار الكرنتك - القاهرة - الألف كتاب - رقم (٣١٠) - ١٩٦٠ ص ٥٣ .
- (٣) منذر عياشى : سبهياء اللغة والفكر - مقال - مجلة علامات (فى النقد الأدبى) النادى الأدبى الثقافى بجدة - ديسمبر ١٩٩٢ - ج ٦ م ٢ - ص ١٤٤ .
- (٤) جيرار جينت : خطاب الحكاية - ت : مجموعة - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط ١ ١٩٩٧ ص ٢٢٩ .
- (٧) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ١٦٧ .
- (٨) د / مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٩ .
- (٩) جيرار جنيت : خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص ٤٥ .
- (١٠) د. مراد مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - سبق ص ١٩١ : ١٩٢ .
- (١١) إيبين نيكلسون : الزمان المتحول - من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ - سبق - ص ٢٠٨. وهو ما أدى إلى نحت مصطلح (الزمان) أى : متصل الزمان والمكان - نفسه - الصفحة نفسها .
- (١٢) جيرار جنيت : خطاب الحكاية - سبق - ص ٩٢. ويعنى جينت بالمفارقة الزمنية مختلف أشكال التناقض بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية. راجع فى ذلك المرجع نفسه - ٤٧ .
- (١٣) جيرار جينيت : خطاب الحكاية - سبق - ص ١٥٠ .
- (١٤) راجع : كولن ولسن وآخرون - فكرة الزمان عبر التاريخ - ت : فؤاد كامل - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٥٩) - الكويت - ١٩٩٢ - ص ٢٠٨ وما بعدها .
- (١٥) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية لجيب محفوظ -

الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٤
ص ٧٦ .

- (١٦) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص ٧٦ .
- (١٧) انظر : د/ السعيد الورقي : اتجاهات القصة القصيرة - سبق - ص ٤٨ .
- (١٨) يقرر شعيب حليفى اقتران التسلسل كنسق بالإيهام الواقعى. راجع شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ١٩٩ .
- (١٩) د/ السعيد الورقي : المرجع نفسه - ص ١٧٣ .
- (٢٠) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ٢٠٣ .
- (٢١) انظر : شعيب حليفى : المرجع نفسه - ص ٢٤٥ .
- (٢٢) عبد الحميد جودة السحار : القصة من خلال تجارى الذاتية - سبق ٥٨ .
- (٢٣) محمود تيمور : مؤلفات محمد تيمورج ١ ص ١٢، نقلا عن د/ السعيد الورقي : اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ٥٦ .
- (٢٤) د/ السعيد الورقي : مرجع سبق - ص ٥٩ .
- (٢٥) انظر : د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق - ص ٦٧ وكذا ص ٧٢ .
- (٢٦) د/ سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص ٧٠ .
- (٢٧) د/ السعيد الورقي : مرجع سبق ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٢٨) د/ السعيد الورقي : مرجع سبق ص ١٠٦ وكذلك ص ١٤٧ .
- (٢٩) محمود البدوى : مجموعة الذئاب الجائعة - ط ٢ - ١٩٥٤ - قصة فى الظلام ص ١٥٧ ، ١٥٨ ، نقلا عن د/ سيد حامد النساج : مرجع سبق - ص ٢٢٧ .
- (٣٠) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا . مرجع سبق ص ١٢٤ .
- (٣١) د/ السعيد الورقي : مرجع سبق - ص ١٠٨ ، ويقرر بعض النقاد أن هذه السممة الرومانسية فى وصف المكان قد أفسدت صورة الريف ونقلتها بغير موضوعية لأن الذين عاجوها أدباء لم يعيشوا أصلا فى الريف ولم يتفاعلوا لا بحكم نشأتهم ولا بدافع من عقيدتهم مع مشكلات الريف وقضايا أهله - راجع فى ذلك : د/ سيد حامد النساج - مرجع سبق ص ٢٩٣ .
- (٣٢) محمود طاهر لاشين : سخرية الناي - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤ - ص ٣٧ .

- (٣٣) يحيى حقي : فجر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - مؤلفات يحيى حقي ٢ الكتابات النقدية (١) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ - ص ٢٢٦ .
- (٣٤) نقلا عن : يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - سبق ص ٢٧٦ .
- (٣٥) د/ عادل سلامة : العشاق الخمسة - يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٣٧ .
- (٣٦) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة - سبق - ص ٨٤ .
- (٣٧) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ٢٤٥ .
- (٣٨) د/ صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٣١ .
- (٣٩) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - ج ٢ - اعترافات ضيق الخلق والمثانة - ص ١٦٩ .
- (٤٠) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة ج ١ - سرقة بالطابق السادس - ص ٤٣ .
- (٤١) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة ج ١ - الرجل والمزرعة - ص ٢١٣ .
- (٤٢) د/ أحمد مصطفى عفيفي قراءة في مختارات يوسف الشاروني - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٩٠ .
- (٤٣) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ٢ ص ١٦٩ .
- (٤٤) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ج ٢ ص ١٧٨ .
- (٤٥) يوسف الشاروني - المرجع نفسه - ج ٢ ص ١٨٤ .
- (٤٦) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ٣٢٥ .
- (٤٧) راجع الفصل الثاني من هذه الدراسة التجريب في الحدث - عنصر (القصة ذات البعدين) .
- (٤٨) د/ أحمد مصطفى عفيفي : قراءة في مختارات الشاروني - سبق - ص ٢٩٠ .
- (٤٩) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ٢ ص ١٨ ، ١٩ .
- (٥٠) د/ مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - سبق - ص ١٠٠ .
- (٥١) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٥٣ .
- (٥٢) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ٢ - ص ٢١ ، ٢٥ .

- (*) هكذا فى النص. وصحتها : ثم يأخذونى .
- (٥٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٨٤ .
- (٥٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ - ١٨٤ .
- (٥٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٢٨٨ .
- (٥٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١١٦ .
- (٥٧) راجع الفصل الثانى من هذه الدراسة (الحدث البسيط) .
- (٥٨) وهو تعريف جيرار جينت : نقله عنه كل من د/ سيزا قاسم، وشعيب حليفى مع بعض التعديل. راجع : جيرار جينت - خطاب الحكاية - مرجع سبق ص ١٠١. وكذلك، وكذلك د/ سيزا قاسم - بناء الرواية - دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ - ص ٥٢، وكذلك شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - مرجع سبق ص ٢٤٥ .
- (٥٩) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - مرجع سبق - ص ٥٢، ويعرف شعيب حليفى الإيقاع بأنه التناوب بين التمدد والانكماش - راجع شعيب حليفى - المرجع السابق ص ٢٤٥ .
- (٦٠) راجع : د/ مراد مبروك : بناء - سبق - ص ٧ .
- (٦١) راجع فى هذا : جيرار جينت : خطاب الحكاية سبق ص ١٠٨، ١٠٩ حيث يورد العلاقات نفسها مشيراً إلى مساحة النص بالرمز (زح) وإلى مساحة الحدث بالرمز (زق) وهى نفس العلاقات التى أوردتها سيزا قاسم . راجع : بناء الرواية - سبق - ص ٥٥ .
- (٦٢) د/ سيزا قاسم : مرجع سابق - ص ٥٤ .
- (٦٣) جيرار جينت : خطاب الحكاية - مرجع سبق - ص ١٠١ .
- (٦٤) جيرار جينت نفس المرجع - ص ٤٥ .
- (٦٥) جاستون باشلار : جدلية الزمن - ت : خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ط ٢ - ١٩٨٨ - ص ٩ .
- (٦٦) جاستون باشلار : جدلية الزمن - المرجع نفسه - ص ٩ .
- (٦٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ ص ٣١ .
- (٦٨) د/ مراد مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - سبق - ص ٩ .
- (٦٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ - ص ٣٨٤ .
- (٧٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ٢ ص ١٠٦ .
- (٧١) جيرار جينت : خطاب الحكاية - سبق - ص ٢٣٢ .

(٧٢) يمكن أن تمثل على ذلك باستخدامات الشارونى للحوار غير المباشر، الذى يتدخل السارد فيه بالتعليق فى قصص مثل : الناس مقامات - حلاوة الروح - العيد - العشاق الخمسة... وغيرها حيث تدخلات السارد بالتعليق أو وصف الانفعالات تدخل هذه الآلية ضمن جزئيات السرد المباشر .

(٧٣) انظر : سيزا قاسم : بناء الرواية - مرجع سبق - ص ٥٤ .
(٧٤) انظر : شعيب حليفى : شعرية الرواية - مرجع سبق - ص ٣٠٢ .
(٧٥) شعيب حليفى : شعرية الرواية - المرجع السابق - ص ٢٠٣ .
(٧٦) د/ أحمد درويش - يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - الأهرام - ١٩٩٣/٩/٢٤ . سبق .

(٧٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٠٨ .
(٧٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ - ص ١٠٨ .
(٧٩) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج ١ ص ١١٠ .
(٨٠) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٠٦ .
(٨١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٠٧ .
(٨٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٢ .
(٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٧ .
(٨٤) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاسيكية مرجع سبق - ص ٢٤١ .

(٨٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ ص ٤٤ .
(٨٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق ج ١ ص ٤٤ .
(٨٧) شعيب حليفى : شعرية الرواية - السابق - ص ٢٠٢ .
(٨٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١١ .
(٨٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ٢٠ .
(٩٠) راجع فصل الحدث - القصة ذات البعدين .
(٩١) يوسف الشارونى : حوار مع نبيل فرج - الخوف والشجاعة - سبق - ص ٦٩ .

(٩٢) على سرور : مرونة السخرية الجزأة - يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - مرجع سابق - ص ٣٠٩ .

(٩٣) د/ عادل سلامة : العشاق الخمسة - مبدعا وناقدا - مرجع سابق -

ص ١٣١ .

(٩٤) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سابق - ص ٣٢٢ .

(٩٥) على سرور : مرونة السخرية الجزأة - مبدعا وناقدا - سبق - ٣٠٨ .

(٩٦) د/ سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص ٣٢٤ .

(٩٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٠٨ .

(٩٨) راجع . يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ٣٤٦ .

(٩٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ٧٥ .

(١٠٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ٨٤ .

(١٠١) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف - مبدعا وناقدا - سبق ص ٣٢٢ .

(١٠٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سابق - ج ١ ص ٣٥٢ .

(١٠٣) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق ص ٢١ .

(١٠٤) شعيب حليفى : شعرية الراوية الفانتاستيكية - مرجع سبق - ص ٢٤٥ .

(١٠٥) نقلا عن د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق ص ٥٦ .

(١٠٦) شعيب حليفى : المرجع نفسه - ص ٢٤٥ .

(١٠٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١٧ .

(١٠٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١٢٣ . ومثله فى قصص : "سياحة البطل" ، "جسد من طين" ، "ناهد ونبيل" ، و"رأسان فى الحلال" وغيرها .

(١٠٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١٢٧ .

(١١٠) راجع يوسف الشارونى : نفسه - قصة زين ج ١ ص ١٣٣ ، ١٣٤ ، وراجع الفصل الثانى من هذه الدراسة "الشخصية" - الجزء الخاص بالشخصية المقهورة .

(١١١) يوسف الشارونى : نفسه ج ٢ ص ٢٨٩ .

(١١٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ٢ - قصة الظفر واللحم - ص ٨٦ ، ٨٧ .

(١١٣) يوسف الشارونى : نفسه ج ١ من ص ٢١٣ : ص ٢٢٥ .

(*) راجع د/ مراد مبروك : بناء الزمن - ص ١٠٠ .

- (١١٤) جاستون باشلار : جدلية الزمن - مرجع سبق - ص ٧ .
- (١١٥) جيرار جينت : خطاب الحكاية - سبق - ص ١١٧ .
- (١١٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ١ قصة الرجل والمزرعة - ص ٢٢٤ .
- (١١٧) يوسف الشاروني : المرجع نفسه ج ١ قصة قديس في حارتنا - ص ٣١ .
- (١١٨) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ج ٢ قصة الثأر - ص ٢٧٥ .
- (١١٩) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ج ٢ قصص في دقائق ص ١١٢ .
- (١٢٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة ج ٢ - قصة شربات ص ١١٠ .
- (١٢١) يوسف الشاروني : نفسه ج ١ قصة رأسان في الحلال - ص ٣١٢ .
- (١٢٢) راجع : يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ١ قصة (زوجي) ص ٢٠٢ : ص ٢٠٩ .
- (١٢٣) راجع : يوسف الشاروني الأعمال الكاملة - ج ٢ قصة (الثأر) من ص ٢٦٧ : ص ٢٨٧ .
- (١٢٤) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - قصة الضحك حتى البكاء من ص ٢٨١ : ص ٢٨٩ .
- (١٢٥) د/ سيعد يقطين : القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص ٢٩٤ .
- (١٢٦) باشلار : جدلية الزمن - سبق - ص ٤٧ وهو ما تعرض له روبرت همفري من أن الرواية الحديثة تركز على الحاضر - راجع روبرت همفري تيار الوعي في الرواية الحديثة - سبق - ص ٨٤ .
- (١٢٧) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص ٣٧ .
- (١٢٨) د/ صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة - فصول - م ٢ ع ٤ - سبق - ص ٣١ .
- (١٢٩) راجع : يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق ج ١ ص ١٤ - ١٥ . ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٩٨ ، ٢٥٠ ، ٢٧٧ ، وكذا ج ٢ ص ١٢٤ ، ١٣١ .
- (١٣٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج ٢ - قصة نظرية الجلدة الفاسدة - ص ٥٥ ..
- (١٣١) يوسف الشاروني : نفسه - ج ٢ - قصة الكراسي الموسيقية - ٢٠٢ .
- (١٣٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة - سبق ص ٦٥ .
- (١٣٣) يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٢٤ .
- (١٣٤) اعتمدنا في هذا التقسيم على د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق

ص ٤٠ : ص ٤٢ .

(١٣٥) يوسف الشارونى : قصة (الطريق) الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١١٦ .

(١٣٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ ص ١١٩ .

(١٣٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ قصة الطريق - ص ١١٩ .

(١٣٨) د/ سيد حامد النساج ، اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق - ص ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

(١٣٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق ج ١ - قصة المعدم الثامن - ص ١٠٢ .

(١٤٠) أحمد محمد عطية : الزحام... مبدعا وناقدا - سبق ص ١٧٤ .

(١٤١) باشلار : جدلية الزمن - سبق ص ١٢ .

(١٤٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ قصة لحات من حياة موجود - ص ٢٩ .

(١٤٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ٢ ص ٤٧ .

(١٤٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ٢ ص ٥٤ .

(١٤٥) جاستون باشلار : جدلية الزمن - سبق - ص ٤٧ .

(١٤٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ٢ ص ٤٧ .

(١٤٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ١ دفاع منتصف الليل - ص ١٥٩ .

(١٤٨) جاستون باشلار : جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٧ - ص ٣١ .

(١٤٩) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية ص ٧١ .

(١٥٠) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب الروائى المعاصر - ط ١ دار شوقيات القاهرة - ١٩٩٧ ص ٥١ .

(١٥١) نقلا عن : جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص ١٣٥ .

(١٥٢) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص ٨٤ .

(١٥٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ٢ قصة لحات من حياة موجود عبد الموجود ص ٣٠ .

(١٥٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ٢ سبق ص ٤٤ .

(١٥٥) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية سبق ص ١٠٢ .

- (١٥٦) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص ٣٦.
- (١٥٧) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص ١٩١ .
- (١٥٨) جاستون باشلار : نفسه - الصفحة نفسها .
- (١٥٩) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى - مجلة العربى - سبق وكذلك يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق ص ٣٢١ .
- (١٦٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج ٢ ص ٥١.
- (١٦١) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق - ص ٧٧ .
- (١٦٢) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف سبق مبدعا وناقدا - سبق - سبق ٣٢٠ .
- (١٦٣) نبيل فرج : مقابلة مع يوسف الشارونى - الخوف والشجاعة - سبق ص ٥٥ .
- (١٦٤) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف - سبق - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٤٢٣ .
- (١٦٥) د/ نعيم عطية : يوسف الشارونى وعالمه القصصى - سبق - ص ١٤٨ . ١٤٩ .
- (١٦٦) يوسف الشارونى . الأعمال الكاملة - سبق - قصة الأم والوحش - ج ٢ ص ٢٠١ .
- (١٦٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ٢ ص ٢٢٠ . ٢٢١ .
- (١٦٨) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى سبق ص ٤٣ .
- (١٦٩) د/ نبيلة إبراهيم : قصص الحداثة - فصول - سبتمبر ١٩٨٦ - ص ٩٦ .
- (١٧٠) راجع : جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص ١٧٢
- (١٧١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ قصة سرقة (فى الطابق السادس) ص ٥١ .
- (١٧٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ١ قصة هزيان - ص ١٤٣ ، ١٤٤ .
- (١٧٤) د/ نعيم عطية : مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة فى السبعينيات - فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١٧ .
- (١٧٥) عبد الله أبو هيف : القصة القصيرة كما يراها يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٤٣٥ .
- (١٧٦) صلاح صالح قضايا المكان الروائى سبق ص ١٢١ .

- (١٧٧) د/ عبد الحميدة ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ١٠١، ١٠٢ .
- (١٧٨) د/ عبد الله أبو هيف : القصة القصيرة كما يراها الشارونى - سبق - مبدعا وناقدا - ص ٤٣٦ .
- (١٧٩) على سرور : مرونة السخرية الجزأة - مبدعا وناقدا - سبق - ٣٠٨ .
- (١٨٠) يوسف الشارونى - قصة "نشرة الأخبار" الأعمال الكاملة ج ١ - ص ٣٤٨ : ٣٥٠ .
- (١٨١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ١ سبق قصة "باختصار" ص ٢٥٨ .
- (١٨٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج ٢ سبق قصة "نظرية الجلدة الفاسدة" ص ٥٥ وما بعدها .
- (١٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ٢ سبق قصة "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" - ص ١٦٩ وما بعدها .

الفصل الرابع

التجريب في طرائق السرد واللغة

تأسيس:-

هل يمكن أن نتصور نصاً قصصياً بلا سرد؟ إن الإجابة على هذا التساؤل لن تسليتم الكثير من الجهد. لكى نقر بعدم إمكانية هذا التصور. وذلك لأن السرد هو ما يمنح النص القصصى مشروعية الاسم. والتداول. بحيث أصبح التلازم بين النص القصصى والسرد لازماً لوجودهما معاً. ومن الواجب - إذن - النظر إلى كيفية تجلى السرد داخل النص القصصى. وإسهامه فى تكوينه. وتنوع طرق ظهوره. الذى يسهم فى إسباغ فروق واضحة بين النصوص القصصية. حيث إن هذا التنوع فى طرق السرد من أهم مميزات السرد نفسه. وهو - كذلك - ما حدا ببعض النقاد إلى التأكيد على أن "هناك خمسة ملايين طريقة لسرد قصه ما. ولكل واحدة من هذه الطرق ما يبررها إذا كانت تزود القارئ بجوهر هذه القصة" (١). وعلى الرغم من المبالغة فى هذا العدد الكبير (خمسة ملايين طريقة). فمن الواضح أن كل مجموعة من الحوادث المترابطة فى وحدة. تخضع لإمكانية رؤيتها عبر عدد كبير من الزوايا. ووجهات النظر. وبالتالي فمن الممكن أن تروى بعدد أكبر من الطرق. و أن كل طريقة من هذه الطرق تكون صالحة

- فنياً - لصياغة هذه الحوادث في شكل قصصى، إذا استطاعت أن توضح مبرراً لضرورة وجودها فى هذه الصياغة. ويتضح - مبدئياً - هذا التبرير فى علاقة السارد بسرده، حين يصبح السرد شكلاً من أشكال تجلى السارد نفسه داخل نصه. وظهوره داخل شبكة العلاقات الدالة فى هذا النص. حيث "الحكى هو بحث الحاكى عن أصله، وهو قول منازعاته مع القانون، وهو الدخول فى جدلية الحنان والكراهية" (٢). مع ما سوف يلج إليه من محكمات، وما سوف يتجلى فيه. شكلاً من أشكال التحقق اللغوى فى السرد، وهو ما يعد سبباً رئيساً للنظر إلى اللغة، بوصفها عنصراً ذا ارتباط وثيق بالسرد، وأنها السبيل الأهم لتحقيق هذا السرد. ويتسع مفهوم السرد - كذلك - ليشمل كل آلياته "وما تخضع له من مؤثرات، بعضها يتعلق بالراوى والمروى له، وبعضها متعلق بالقصة نفسه" (٣)، مما سيلفت الانتباه إلى أهمية الصياغات التقنية لهذا السرد، الذى يعد هو الشكل الأهم لتجلى القصة، حيث يصبح خط السرد هو المعيار الأساسى - داخل القصة - بتطورها، بحيث يتضمن كل أنواع الحيل القصصية، والجمالية، والبلاغية، التى يستخدمها

القاص في تكوين نصه القصصى. بصورة تكون فيها كل هذه الحيل في خدمة السرد - أساسا - وبحيث يكون "كل شكل بلاغى. أو أى كلمة مجازية قد استخدمت كانت لجعل السرد أكثر تأثيرا" (٤).

وبذلك سيتضح أن السرد، بوصفه النوع الذى يضم مقومات القصة، هو نفسه الذى يكون عصب النص القصصى. وبالتالي لن يكون من الممكن أن نفصل السرد عن مكوناته التى تظهر بداخله. ويتجلى هو عبرها. وهو ما يؤكد تجاوز معنى الجودة ومعنى المتابعة، والاسترسال، فى التعريف المعجمى للسرد، حيث السرد هو "جودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم" (٥). فجملة "جودة سياق الحديث" تشير إلى الترتيب الجمالى للكلام، بما فيه من استخدامات بلاغية. وحيل قصصية، كما نضيف جملة "متابعة الصوم". معنى الاسترسال دون انقطاع، فى إشارة واضحة إلى معنى الوحدة التى يترابط فيها النص القصصى عضويا. وهو ما يؤكد معنى الاكتمال فى النص القرأنى "أن اعمل سابغات وقدر فى السرد" (سبأ - ١١).

ومن ناحية أخرى، نجد من يؤكد أهمية التقنيات المكونة

للسرد، في إطار كونها مؤدية إلى وصفه بالسرد الأدبي: حيث لا بد أن يحتوى على خصائص تضم إلى الهدف من القص، وهو الهدف الذي يتجلى في الرغبة في إعلام المتلقي بخبر ما، وتكون هذه الخصائص "في حالة القص العادي مجرد ملحق تزييني أو أمر تشبويقي، مضاف إلى (الخبر) الذي يتمتع بوجود قائم مستقل عنها، وقادر على الوجود بدونها .. غير أنه كلما تمكن فاعل القص من آليات قصته، كلما تداخلت خصائص القص وإعلام الخبر إلى حد الالتباس" (٦) تداخلا يتيح لهذا الخاص أن يحمل السرد خطابا، ويحمل الخبر فكرة يدور حولها، وهو ما يمنح النص القصصي سماته الفنية.

وهذا مما يمثل فارقا جوهريا بين القص البوليسي، والتاريخي، وقصص المغامرات من ناحية، والنصوص القصصية التي تعتمد السرد أساساً بنائيا جماليا من ناحية أخرى.

ففي النوع الأول يمكن للعملية السردية - بوصفها تقنية - أن تختفي تقريبا لصالح الأحداث، كما قد ينسى القارئ وجود السارد، حين يعلى من قيمة الخبر، في مقابل فنية سرده.

وعلى الجانب الآخر يشكل السرد - فى النوع الثانى -
بوجوده داخل النص، عبر تقنياته، عصباً بنائياً، يسهم بصورة
واضحة فى تكوين الحدث، أو - على الأقل - إبرازه فى أخذ
جوانبه.

السرد فى القصة القصيرة فى مصر قبل الحرب العالمية الثانية؛

يمكن الوقوف على سمات النموذج الإرشادى التقليدى فى
السرد الفنى فى القصة القصيرة فى مصر، قبل الحرب
العالمية الثانية، حيث يبدو وعى قنصصى النصف الأول من
هذا القرن محصوراً فى ثلاثة أقسام رئيسة تتحدد فى :-

١ - الترجمة الذاتية :-

ويتبنى السرد بهذه الطريقة رؤية إحدى الشخصيات، فى
الغالب تكون شخصية البطل، مما يتيح للمتلقى أن يرى
الأمر بعينه، ويخضع لتفسيراته، وتحليلاته للوقائع، كما نرى
فى قول محمود طاهر لاشين : "و كان يقذف الكلمات فى
وجهى من شفتين مرتعشتين، ولسان متعثر حتى ظننت أننى
المسئول عن كل ما حدث. لذلك وجبتنى مضطراً إلى أن

أجاريه في شعوره" (٧).

ونلاحظ في هذه العبارة كيف أن الأحداث تصاغ من وجهة نظر شخصية. تفرض وجهة نظرها. التي تسهم في توحيد الانطباع. وسير خط القصة بلا انبعاجات واضحة. متنسقاً. سلساً. مما جعل هذه الطريقة "أبسط طريقة لعرض حوادث القصة: وتطويرها .. حيث يسرد المؤلف أحداث القصة على لسان بطل من أبطالها .. وعيب هذه الطريقة أن جميع الحوادث. والأشخاص تسرد من وجهة نظر البطل. الذي يسرد القصة" (٨).

وتلفت هذه الصيغة الانتباه إلى أن ضمير السارد هو "أنا" كما أن ضمير البطل يتطابق معه "أنا" فالشخصية تحكي عن نفسها. وتخلل الوقائع- على ذلك- من داخل شخصية البطل. وهي الحالة التي يطلق عليها "الأنا بوصفه مشاركاً". حيث السارد بضمير المتكلم. والسارد هو الشخصية" (٩). وقد أدى الوعي بهذه الصيغة من قبل الكتاب. إلى ولوجهم إلى مناطق هامة من مناطق النفس.

ولعلنا لا نغالي في القول عندما نقرب أن هذا الوعي يعد سبباً أساسياً في نشأة تيار الوعي في القص العالمي. حيث

يتأكد وجود السارد داخل عمله. ففي "النص الذي تتكلم فيه الشخصية بضمير الأنأ لا يمكن أن يبدو السارد الحقيقي إلا متنكراً. والحكاية بضمير المتكلم لا تظهر ساردها. بل على العكس تجعله ضمناً .. الأمر الذي يتعلق بالتنكر لا الغياب. بالوجود لا بالغدم" (١٠). فالسارد لا يغيب. ولكن يظهر مرتدياً قناع الشخصية. الأمر الذي يجعله ملمأً بوعي هذه الشخصية. وحدها. وهي السمة التي تجعل هذه الشخصية واقعة في بؤرة النص القصصي. ويصبح وعيها بالأحداث. وبالعالم هو المحرك الأساسي للنص.

وهو ما يمكن أن يتلخص في أن وجهة النظر في النص تعرض لمعرفة كلية. أحادية الزاوية. وهو الأمر الذي يجعل من القصة "شيئاً شبيهاً بالاعتراف. وبالمحاولة. والبحث الأخلاقي. وبالقصيدة. إنها تعبير عن عالم أرحب يتعدى الخبر" (١١). وهي السمة التي تفتح الطريق لرؤية استخدام القاص- في هذه الفترة- للمونولوج الداخلي .

٢- المونولوج الداخلي :

أسهمت صيغة "الأنأ بوصفه مشاركاً". كما عرفها القاص التقليدي. في وجود شكل من أشكال المونولوج الداخلي في

تجسه القصصى.

وقد رأى القصاص - فى هذه الفترة - أن المونولوج الداخلى مجرد أداة تكميلية تقوم بدور فى سد الفجوات، التى من الممكن أن تحدث أثناء تلقى النص من قبل القارئ، وذلك على لسان الشخصية، وعلى ذلك يؤكد البعض أن المونولوج "ليس طريقة سرد، وإنما هو وسيلة تستغل فى جميع طرق السرد - على اختلاف المستويات والأعماق - فى بعض المواقف لإظهار ما تفكر فيه الشخصيات، وما يعتمل فى نفوسها، وما تستشعر به من إحساسات" (١٢). إنه - إذن - وسيلة لنقل وجهة نظر الشخصية تجاه ما هى بصدده من حوادث، ومواقف، وهذه الوسيلة، هدفها الأساسى هو توضيح ما يمكن أن يغمض على المتلقى، من مواقف تتخذها الشخصية فيما يتبع استخدام المونولوج من أحداث.

على هذا الأساس يخرج المونولوج متنسقاً مع السرد المنطقى، المتتابع، الموهم بالواقعية، مما يجعل من تنظيم هذا المونولوج، وجعله منطقياً سمة أساسية لديهم، وعلى ذلك يعيب بعضهم على الكتاب الغربيين - فى تلك المرحلة بالطبع - أنهم "يسجلون الخواطر كما ترد إلى الذهن تماماً،

ودون ترتيب أو تنسيق. ودون أن يسبق الماضي البعيد الماضي القريب" (١٣). مما يجعل المونولوج مضطربا خاليا من التتابع المنطقي من وجهة نظرهم.

ولذلك يقترب المونولوج - لديهم - أحيانا من الشكل الخطابي. بحيث يولى الكاتب اهتماما كبيرا لتنظيمه، فيخرج متعاليا على الموقف. ومثال ذلك هذا المونولوج. الذى يقول فيه الكاتب على لسان الشخصية "كنت واقعا تحت تأثير خواطر عاصفة - أتعذب لعذاب الناس، وأتألم لآلامهم، وأشقى لشقائهم وبؤسهم. أرى الفقراء إخواننا فى الإنسابة يشقون، ويتعذبون، ويتساقطون حولنا، تساقط الفراش حول اللهب، ونحن لا نفعل شيئا من أجلهم" (١٤). إن البطل فى هذه القصة (ليلة فى الحان لمحمود البدوى) يقضى مع صديقه ليلة شاعرية، ولا يلبث أن يتذكر قريبته، وفقر أهلها، الذى لم يفعل حياله شيئا - وهل من المطلوب منه أن يفعل شيئا حيال الفقر؟! - وعلى الرغم من أن الجو المحيط يمكن أن يحتمل تلك الفكرة، لتوضيح المفارقة الاجتماعية، التطبيقية، بين من يقضى ليلة فى الحان، وبين من يقضون لياليهم فى عذاب وألم، فإن الجو نفسه لا يحتمل تلك النبذة

التي صيغ بها المونولوج. التي يظهر فيها اقترابها من لغة الخطاب الاجتماعي، خصوصاً إذا لاحظنا انتقال الصياغة فيها من الضمير "أنا": "كنت.. أتألم.. أتعذب.." إلى ضمير "نحن": "إخواننا في الإنسانية.. ونحن لا نفعل شيئاً". وتلازم هذه الصياغة مع عبارات طنانة رنانة، لا تتسق والطبيعة النفسية للمونولوج الداخلي، وهو الأمر الذي يوحى باضطراب مفهوم المونولوج الداخلي في تلك الفترة. اضطراباً يحيلنا إلى ما ذكرناه سلفاً عن غلبة الدور الاجتماعي للأدب في تلك الفترة.

٣- طريقة السرد المباشر:

وهي الطريقة التي يتسم بها القص التقليدي، عموماً حيث الراوي في القصة يعلم كل شيء عن الأحداث، والشخصيات، بما يتيح له التحكم في كل جوانب قصته، حيث "يسرد القاص الأحداث في تتابع، ويقدم الأشخاص ويحلل فعالها، ويسير بالأحداث والشخصيات السيرة الطبيعية، حتى تبلغ الأحداث نهايتها" (١٥).

والأمثلة على هذا النمط من السرد في القص التقليدي كثيرة متعددة، ويمكن أن نمثل عليه بمقطع من قصة "إحسان لله" لعمود تيمور التي يقول في بدايتها "أدى أبو المعاطي فريضة الفجر في المسجد، على مألوف عاداته في تأدية الفرائض حاضرة، ثم غادر بلدته كوم الزهر القائمة في بقعة مشرفة على النيل بشمال القاهرة، فما كاد يخرج من البلدة، ويمضي في الطريق العام، حيث الدواب تروح وتجيء، والسيارات العامة تنهب الأرض،

حتى كان أول شعاع من أشعة الشمس يحيى الكون تحية الصباح.. بيد أن ذلك الجمال الرائق.. لم يظهر له أثر على وجه أبى المعاطى، فقد وضع على سيماء طابع الهم والكآبة.. يفكر فى شأنه، وشأن المهمة التى كلفه أبوه أن يقضيها فى القاهرة“(١٦). من هذا المثال - الذى نعتذر عن طوله- يتضح أن الصيغة التى يقوم عليها السرد هى صيغة: ”هو يحكى“. فالسارد غائب عن الحدث، غير أنه سارد عالم ببواطن الأمور يستطيع أن يعرف ما يغيب عن حاضر الحدث، وما يكمن وراءه من عناصر تدفعه إلى الأمام، وهذا هو ما يسمى بنمط السرد الموضوعى، حيث السارد يرى الشخصية من خارجها، ويعلم ما بداخلها، ومع هذا يعلم عن الحدث، والشخصية أكثر مما تعلم هى أحيانا، مما يمكن أن يصاغ فى نمط الرؤية المهيمنة، الذى تتحكم فيه العلاقة: راوى ، الشخصية(١٧) أى : الراوى يعرف أكثر من الشخصية. ولهذا النمط السردى وظيفتان أساسيتان :

الأولى: هى الوظيفة الأيديولوجية حيث يتدخل الراوى - أحيانا- ليفسر الوقائع، ويحلل الشخصيات من الداخل، ويقدم وجهة نظره فيها، وهى الوظيفة التى تتيحها المعرفة الكاملة، والرؤية المهيمنة.

الوظيفة الثانية : هى ”وظيفة التوجيه“، حيث تتجلى صورة السارد بوصفه منظما للخوافز السردية، ومقننا، ومنتقيا لها(١٨)، الأمر الذى يدعمه حكمه الكامل فى مجريات النص.

ويسمى بعض النقاد طريقة السرد المباشرة بالخطاب المنقول. وذلك لأن الراوى ينقل الأحداث كما هي فيقوم "بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقة الخاصة" (١٩). ويسهم إنجاز السرد بهذه الطريقة في طرح مشكلة أسلوبية. تختص بها القصة. حيث إن نقل أقوال الشخصيات بطريقة السارد. يجعلنا أمام وجهة نظر السارد في أقوال الشخصيات. لا أمام الأقوال نفسها. فـ "أن نعيد قول نص بكلماتنا معناه - إلى حد ما - إنجاز سرد ثنائى الصوت فوق. أقوال الآخر" (٢٠). ويسهم تجاوز هذه المشكلة. وحلها في منح النص الثرى. و من ثم القصصى. سماته الأدبية الخاصة به. من خلال الآليات التى يستخدمها السارد فى خلق هذا الخطاب المزدوج. وهو الأمر الذى يسهم - بدوره - فى تكوين رؤية خاصة جدا لهذا المحكى الذى يتم نقله. إنها رؤية السارد نفسه. وقد أسبغت من سماتها على السرد.

٤ - طريقة الرسائل المتبادلة:

من الواضح أن القاص فى فترة ما قبل الحرب العالمية فى مصر. كان يحتاج إلى ما يدعم هدفه الإيهامى. مما يجعله يعتمد على وسيط وثائقى. يتمثل فى الرسائل المتبادلة بين

الشخصيات، وهى الرسائل التى "من خلالها يعالج المشكلة. ويوضح الشخصيات، ويرسم الجو العام" (٢١). وهذه الطريقة تدعم الهدف الإيهامى. من خلال ما يمكن أن يسمى بوظيفة الشهادة، حيث السارد يؤكد، ويشهد على صحة الحكاية. بل ويقدم للقارئ المصادر و الوثائق، التى استقى منها المعلومات، متمثلة فى الرسائل المتبادلة بين الشخصيات. ونلاحظ أن البعض، ومنهم يوسف الشارونى، يردون استخدام الرسائل فى القصة إلى طبيعة الدور الاجتماعى، الذى يبغى القاص أن يضطلع به، حيث يتضح أن "استخدام الرسائل ليس لتطور القصة والكشف عن الشخصيات، ولكن لترويج آراء أكثر بكثير مما تحتمله طبيعة الموقف" (٢٢)، وهو ما تؤكد الطبيعة الغنائية للرسالة، وإمكانية احتمالها لهذا النوع من الخطاب الذى يعلو صوته، فى كثير من الأحيان؛ ليصبح قالباً تصب فيه المواعظ والحكم، ورؤية الكاتب نفسه، دون أن يظهر بنفسه داخل السرد.

تجتمع فى الطرق السابقة سمة لافتة للنظر، وهى أن القص التقليدى كان يعتمد على كل صيغه من هذه الضيع، مفردة فى النص الواحد، مما يجعلنا نرى أن أهم ما يميز

القص التقليدي، هو سيره في اتجاه واحد، فالنص يحكى من وجهة نظر السارد، أو (إحدى) الشخصيات، وخط سير القصة تصاعدي نحو الذروة، والجو المحيط يسهم (فقط) في دفع هذه الأحداث نحو ذروتها. إنه - إذا - قص يعتمد على "واحدة المنظور، و واحدة الصوت، و واحدة وجهة النظر التي تروى منها الأحداث، وكانت هذه الواحدة هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة" (٢٣). حيث إن القاص يهتم - أكثر ما يهتم - بإيهام المتلقى بأن ما يحكيه قد حدث بالفعل، و هو الهم الذي تراجعت أمامه كل محاولات تحميل القصص شحنات تعبيرية أكثر تركيباً. حيث يتجلى التأويل في استنتاج مقولة نهائية ذات صبغة أخلاقية أو اجتماعية من النص.

محاولات تجريبية في الخطاب القصصي التقليدي:

إن أهم ما يجب أن نلتفت إليه، أن هذه الطرق، قد كونت النموذج السردى التقليدى، وأن هناك من النصوص، في الفترة ذاتها ما تقدم خطوات إلى الأمام، بصورة يمكن وسمها بالتجريبية، إلا أن ما ينقض هذا الوصف أن هذه المحاولات ظلت في إطار جزئى، كما أنها لم تتوافر في تلك الفترة

بشكل يمكن عديها معه قاعدة، أو تقليد.

ويمكن ملاحظة هذه المحاولات في ثلاثة عناصر رئيسية

هي :

أ - الخطاب المباشر للمتلقى :-

يتوافر في القص التقليدي - كما أسلفنا - استخدام الضمائر المشيرة للغيبة، أو ضمير المتكلم. ويشكل انتفاء الضمير (أنت) في صيغ السرد التقليدي سمة واضحة. غير أنه من الممكن ملاحظة بعض النماذج التي تستخدم هذا الضمير في السرد، حيث الخطاب المتجه مباشرة من الكاتب إلى متلقيه، وهو ما يدعم ما يسمى بوظيفة التواصل، وتتميز هذه الطريقة بظهور السارد داخل النص بصورة لا يمكن إغفالها، وعبر مقولات متوجهة مباشرة إلى القارئ، تكسر جزئيا من إيهام القارئ، وتسهم في رؤيته للنص بوصفه نصا أدبيا سرديا، لا مجرد أحداث يقتنع بصدق وقوعها .

إذا كان هذا الأسلوب شكلا من أشكال الكتابة التراثية التي تنوافر فيها عبارات مثل : (واعلم - أعزك الله.. و.. إني جامع لك من فضائل الكلم، و.. هذا ما أراه فاعلمه.. إلخ)، وما إلى ذلك، فإن استخدام الضمير (أنت) داخل السرد كان له أهدافه

المختلفة عن هذا الغرض التعليضي: فقد استخدم "سعد حامد"، و "محمود البدوي". هذا الضمير لهدف متعلق بالقارئ، حيث يحدثان قارئهما بصراحة، احتراما لمشاعره، وتقديرا لذكائه، ويشركانه معهما في القصة، دون أن نشعر بغربة؛ لأن الدافع إلى ذلك فني، لإيهام القارئ بالواقع المنقول، وأن ما يقصه الكاتب صدق وحقيقة" (٢٤). وهكذا سيبدو الإيهام بالواقع هدفا أساسيا، حتى عند الخروج على المواصفات التقليدية للسرد.

غير أن هناك هدفا آخر، يبدو في كون هذا الخطاب يرمى إلى خلق علاقة جديدة مع القارئ، قوامها المشاركة، والإحساس بوجود الطرف الآخر من قبل كل من (الكاتب والقارئ)، ولعل هذا ما تطور فيما بعد إلى محاولة (تخطيم الحاجز بين القاص والمتلقي) (٢٥).

وقد قام د/ طه حسين بالتوجه مباشرة للمخاطب في كتابه (المعذبون في الأرض)، وذلك حين "أدخل - عن عمد- فقرات الحديث المباشر بين الكاتب والمتلقي، بل ألحق بها مقالات صريحة تأكيداً لغرضه من إيراد هذه القصص" (٢٦). وربما يعود ذلك إلى رؤيته للقصة القصيرة على أنها فن من

المرتبة الثانية. لا تعدو قيمته إلى قيمة الشعر أو الرواية. ولذلك فهو* يحرص على ألا يبدو لقارئه كاتباً للقصة القصيرة. بل إن هذه المقالات القصصية تحتوى فى ثناياها على نقد غير هين لكتاب القصة القصيرة" (١٧).

وأيا كان الأمر. فإن هذه الفقرات التى توجه بها طه حسين إلى القارئ مباشرة تعد خروجاً على النمط التقليدى. بصورة ما. وإن ظلت فى حيز الغرض الإيهامى. والإفهامى نفسه.

ب - الالتفات، والتنقل عبر الضمائر:-

إذا كانت القاعدة فى القص التقليدى أن تكون وجهة النظر واحدة. مما يعنى كون الضمير واحداً - كذلك - على مدار النص القصصى. فإن هناك من النصوص ما يتخلى عن هذه السمة ليغير - مرحلياً - داخل النص. من وجهة النظر التى يتبناها.

ومن الأمثلة المبكرة على هذه التقنية. ما نراه فى قصة "منزل للإيجار" لمحمود طاهر لاشين. حيث ينتقل من نمط السارد الغائب (هو يحكى). إلى نمط السارد الحاضر فى السرد (أنا أحكى). وذلك حين يقول -معقبا على قصة جحا التى أوردها فى قصته- : أعجب الناس لجحا حين جادت

قريحته بهذا الرد المسكت. وضموه إلى مجموعة أمثاله الخالدة .. وإنى وإن كنت من المعجبين بهذه البديهة السريعة، إلا أننى أود أن ألاحظ أن الأمر لا يتعلق بكيفية الوضع“ (٢٨).

ويمثل هذا التحول فى وجهة النظر قيمة فنية، سميت بالتعليق، غير أنه تعليق يختلف عن التعليق التفسيرى الذى انتشر فى القصة التقليدية. حيث إنه يخص الكاتب، ويستخدم فيه الضمير (أنا). تأسيسا لوجهة نظر جديدة، وهو ما رأى فيه يحيى حقى طريقة تدل على مهارة كبرى، ومقدرة يغبط عليها. لأنه مزج وقائع القصة بحديث لذيذ فكه“ (٢٩).

وإذا كان يحيى حقى قد استحسن هذه الطريقة، فإنه يرى وجوب النظر إلى الموضع الذى توضع فيه، وألا تمتد على مدار القصة كلها، حتى لا تنكسر -تماما- السمة الإيهامية، لذلك نجده يصرح بأن هذه الطريقة قد أدت إلى ”انقطاع الحديث عن مسلكه الطبيعى“ (٣٠).

إن يحيى حقى - بهذا - يؤكد ما سبق وأشارنا إليه، من أحادية الصوت و المنظور فى القص التقليدى، غير أنه يقبل -

أحيانا الخروج على هذه الأحادية إذا لم تؤثر على المسار الطبيعي للحدث.

إن قصة "محمود طاهر لاشين"، بما تمثله من محاولة مبكرة لتداخل الضمائر في السرد، حيث كتبت عام ١٩٢٦، تعد خطوة مهمة، مهدت الطريق، ووجهت الوعي إلى إمكانية التجريب في هذه التقنية في القصة القصيرة. مما منحها - بعد ذلك - سمات تعبيرية "من خلال لعبة ماهرة هي اختلاط الأصوات، وهي لعبة تميل إلى إلغاء المسافة اللفظية بين المراقب الطبيعي والموضوع المرصود" (٣١). ويكون هذا الإلغاء فنا عندما يعي الكاتب استخدامه للضمير في نصه القصصي. وعيا يؤدي إلى وعي جديد للفروق بين وجهات النظر المختلفة، مما يؤدي إلى خلق طرق متحفزة - في ذاتها للتجريب، والخروج على الشكل السردى التقليدى المتحصر في رصد الحدث.

ج- الانتباه إلى أهمية التحليل النفسى:

على الرغم من انتباه القص التقليدى إلى كون القصة القصيرة فنا يهتم - أساسا - بالحالات الفردية، وإلقاء الضوء على ما يدور في نفوس الشخصيات، فإن القاص التقليدى لم

يهتم - فى أغلب الأحيان - بما يدور فى داخل هذه النفوس، إلا بما يخدم منطق القصة. إلى أن نبه محمود تيمور إلى أهمية النظرة العلمية للتحليل النفسى فى القصة القصيرة. وإن كانت هذه الأهمية - لديه - تخدم هذا المنطق كذلك. "حتى إذا مضى القارئ فى تفهم الشخصيات. وتصور ما يقع من أمثالها. لم يجد نفسه مصطدماً بشيء غير مألوف يأباه المنطق أو الذوق. وما أجدر أن يلقي الكاتب كل باله إلى هذا الجانب من البراعة فى التحليل النفسى. فإنه يتوقف عليه شطر عظيم من فنية القصة" (٣٢).

وقد أثرت نظريات التحليل النفسى فى بعض كتاب القصة القصيرة فى تلك المرحلة. ولعل أبرز مثال على ذلك إبراهيم المصرى. "الذى كان له فى كتابة القصة المصرية طابع مميز من غيره. يظهر فى إدخاله طرائق مستحدثة على هذا الفن. من أبرزها أسلوب التحليل النفسى. وإخضاع هذا الشكل لمعالجة المشكلات النفسية والإنسانية" (٣٣). وكان سبيله إلى ذلك وعيه الشديد بأهمية العوامل اللاشعورية. "وتحكمها فى التفكير الظاهر. و التصرفات الشعورية. وهو الأمر الذى يؤدى بكاتب القصة القصيرة - الذى يتعرض

لشخصياته عن طريق التحليل النفسى الداخلى لها - إلى اعتبار الشخصية وحدة جسمية. ونفسية. واجتماعية متفاعلة متكاملة" (٣٤).

وفى معرض تصوير إبراهيم المصرى للشخص من الداخل. بوصفها وحدات متكاملة خاضعة للتحليل النفسى. استخدم الضمير (أنا) صيغة سردية. فى قصصه التى تتميز بهذا الاتجاه. تعبيرا عن الشخصية. فى محاولة للتعباس بها. ومعاشتها. فى رؤية موازية لرؤيتها. مما جعل القصة تظهر فى شكل أقرب للاعترافات الشخصية. مثلما نرى فى قوله : "كنت قانعا بحظى. سعيدا بزواجى. منصرفا إلى بيتى و أولادى. راضيا بوظيفتى الحكومية المتواضعة. حتى دخلت عالما غير عالمى. واتصلت بطبقة غير طبقى. وتعرفت على نفر من الشباب الأثرياء العاطلين" (٣٥). وهكذا كان للضمير (أنا) معبرا للفاصل للدخول إلى عالم الشخصية بصورة قد تكون متسقة مع طبيعة هذه الشخصية. غير أنه من الواضح أن السرد قد بقى فى حيز الشكل الاعترافى. الظاهر فى نبرة الندم الواضحة فى المثال السابق.

إن التحليل عبر الضمير (أنا). واستخدامه فى السرد. قد

أتاح للكاتب أن يلج إلى عالم الشخصية الداخلي. عن طريق
تبنيه لوجهة نظر هذه الشخصية. بحيث يسهم علم النفس
التحليلي في الكثير من جوانب السرد بصورة واضحة. حين
أمد الكتاب بالنظرة العلمية لذلك العالم المجهول. وأنا
لهم الطريق إلى دخوله. وهو ما يتضح في بعض أشكال
"الرواية الطبيعية التي تقترح دراسة شبه إكلينيكية
للغصاب النفسي" (٣٦).

وقد سبقتم محاولات لعيسى عبيد. لكن محاولات عيسى
عبيد اتسمت بالجفاف الشديد. حين تتعرض للتحليل
النفسي. وهو ما يوضحه يحيى حقي. حين يذكر أن ولع
عيسى عبيد بالتحليل قد جعله يخرج عن الأسس والمبادئ
التي بشر بها ودعا إليها. فهو "بدلاً من أن يتركنا نتبين الغيرة
من أعمال الشخصية وحركتها. إذا به يقدم لنا بحثاً نظرياً
يندس كالعقلة في الزور" (٣٧). وهو ما يؤكد أهمية الاتساق
بين القص والتحليل كما رآه النموذج التقليدي.

هكذا يمكن لنا الحكم بأن النموذج التقليدي للقص قد
حمل في طياته محاولات أسهمت في التطور. وصولاً إلى
شكل جديد للقصة. مما يكرس لمبدأ أن الأدب - عموماً - ذو

طبيعة مرنة، دائمة التشكل، والتطور. تبعا لتطور العصور. بما يؤكد عدم انقطاع النماذج الجديدة عن أصول لها موجودة في ما سبقها، وإن اختلفت طريقة الرؤية. فإن أي تحويل لمسار الأدب سيبقى - في الوقت ذاته - داخل إطار التطوير والاستحداث، غير المنبت عن جذور له في تراثه.

دور اللغة في السرد التقليدي:

تتجلى أهمية اللغة في تكوين النص السردى، بوصفها المادة الأساس، التى يقوم على أساسها هذا النص، بكل جوانبه، وتظهر - بذلك - كل تقنيات السرد عبر هذه المادة التى تتميز بعدة سمات فى النص السردى على وجه الخصوص.

إذا كان النص السردى نصا مكتوبا، فى شكله الحديث، فإن ذلك يستتبع كونه نصا ينحو إلى التنظيم، والتنسيق، حيث إن "الكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الإعداد ومن الجهد" (٣٨). الذى يظهر فى لغة تجاوز فى استعمالها الاستعمال الطبيعى اليومى للغة، ويظهر هذا التجاوز على مستوى الاستعمال فى القصة القصيرة، فى كون القصة تنزع - فى الأغلب - نحو الاقتصاد فى استخدام اللغة.

اقتصادا يجعل من القصة نوعا يتميز بالتكثيف المعبر. الأمر الذى يجعل البعض يصفها بأنها "مكتملة كنظام فنى. وأنها تعرض قالباً فنياً منقحاً تنقيح السونيت" (٣٩). ولغة القصة - بهذه الصورة - تختلف عن لغات الأنواع الأدبية الأخرى. من حيث التزامها بهذا التكثيف داخل إطار سردي تقوم عليه القصة. أساساً: ولعل هذا ما يجعل من النظر إلى اللغة بوصفها عنصراً رئيساً يخدم السرد أمراً منطقياً.

يتجلى السرد وآلياته - إذن - عبر اللغة. وتختلف أشكاله باختلاف الأنماط اللغوية التى يعتمد عليها.

وكما رأينا سلفاً، فإن الضمائر، بوصفها أدوات لغوية، تسهم فى تكوين وجهة النظر فى السرد. وبالتالى فهى تعد المنطلق الأول للسرد. وقد رأينا أن السرد التقليدى قد اعتمد على ضميرين أساسيين للسارد، هما الضمير "هو"، فى صيغة الرؤية المهيمنة، والضمير "أنا"، فى صيغة الرؤية الموازية. وقد ظلت القصة التقليدية دائرة فى فلك هذين الضميرين، إلى أن توجهت الأنظار إلى أهمية الضمير "أنت". وإلى أهمية المزج بين كل هذه الضمائر فى نص واحد.

إن هذا الارتكاز على الضمائر فى السرد يحول النظر إلى

فارق جوهرى بين استخداماتها. ويتجلى هذا الفارق فى وضوح الاختلاف بين طريقة السرد بكل منها.

يتجلى دور السارد فى نقل الأحداث. عند استخدام الضمير السردى (أنا أحكى) بصيغة (الأنا المشاهد). بحيث يختلف السارد عن الشخصية. و يقتصر دوره على نقل خطاب الشخصيات. فيختزل دور السارد إلى مجرد ناقل. وهو ما يسميه البعض بـ "الخطاب المعروض". وهو "الخطاب الذى يقوم فيه الراوى بإثبات أقوال الشخصيات. أو خطابتها بدون أى تدخل" (٤٠). حيث تتحقق السمة السلبية للسارد. بمعنى عدم تدخله. إلا بما يفيد الإيهام بواقعية مرويّاته. وهو ما رأينا - سابقا - تواتره فى النموذج التقليدي.

أما عند استخدام الصمير (هو). فى صيغة الراوى العلیم ببواطن الأمور الذى يقوم بتفسير الوقائع وتحليلها. فإننا حينئذ نكون أمام الخطاب المنقول. حيث "يقوم الراوى بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقته الخاصة" (٤١).

وهذا الفارق بين النوعين هو ما يوضح أهمية الارتكاز على الضمير السردى. بوصفه أساسا. أداة معنوية.

غير أن هناك من الاستخدامات اللغوية الأخرى ما يؤثر

بصورة واضحة. في الخط السردى للمقصة. فعلى سبيل المثال. يتجلى الفارق في استعمال الجملة الاسمية والجملة الفعلية. في التحكم في سرعة النص. بحيث تكون الجملة الفعلية راصدة للأحداث. التي تسهم في نمو النص نحو ذروته. غير رصدها لسلسلة من الأحداث المترابطة. في حين تقوم الجملة الاسمية بتوقيف سرعة النص من خلال الوصف. أو التعليق. وهو ما ظهر متواترا في النموذج التقليدي للقص كما نرى في قصة "إحسان لله" حيث يقول في بدايتها "غادر بلدته كوم الزهر. فما كاد يخرج من البلدة ويمضى في الطريق العام حيث الدواب تزوح وتجىء.. حتى كان أول شعاع من أشعة الشمس يجيى الكون تحية الصباح". ثم يقول بعد ذلك مباشرة: "وكان النسيم رطبا مشبعاً بأنداء الفجر. والحياة تبدأ انتعاشها والضوء في بواكيره يختلج على صفحة النيل..". (٤٢). حيث ما نراه من أن الجملة الفعلية تحمل في طياتها الشحنات التطويرية للحدث. في حين تستوقفه الجملة الاسمية أمام وصف المكان.

وقد اعتمد النموذج التقليدي للقص - في الكثير من الأحيان - على الفعل الماضى أساسا بنائيا في السرد. ورصده.

وهو ما يمكن أن نلمحه في الكثير من النصوص القصصية في تلك الفترة.

يقول محمود تيمور مثلاً في "إحسان لله" : "فرد يد الشيخ في أدب وتمنع، وشكر له جميله وانصرف" (٤٣).

ويقول محمود طاهر لاشين : "استلقى الفتى على سريريه، وحاول التفكير في أمره. ولكن هياج أعصابه لم يمكنه لا من الاستلقاء ولا من التفكير. فنهض فارتدى ملابسه البالية، وانطلق من غرفته انطلاق السهم" (٤٤).

وقد أغفلت القصة القصيرة التقليدية دور المضارع، بما يمثله من تواز مع الحاضر، وبما يمثله من كونه هو سطح الشخصية، وظواهرها - حسبما أسلفنا في قضية الزمان - الأمر الذي يجعل القصة في تلك الفترة "أقرب في التصنيف إلى ملخص لقصة طويلة، فهي تميل إلى الحكى بنزعة روائية تاريخية" (٤٥)، في نتيجة مباشرة للاعتماد على الزمن الماضي، وإغفال دور المضارع أو المستقبل، اللذين - إن ظهرا - فإن ظهورهما يبقى في إطار من سلطة الفعل الماضي، مما يجعل المضارع يميل - كذلك - إلى النزوع نحو السرد الماضوي.

اللغة التأنقية :

ذكرنا، سلفاً ، أن القصة القصيرة، بوصفها فناً مكثفاً تنزع نحو الاستخدام الموحى للغة بلا تزايدات وهذا التكثيف هو ما يمنح لغة القصة القصيرة ملامحها التي تنفرد بها. بحيث "تتخذ بعض ملامح اللغة العطر النوعى لجنسها التعبيري، فتلتحم بوجهة نظره، وبطريقة تناوله، وبشكله فى التفكير وبتلاوينه ونبرته" (٤٦). فتصير لغة القص - إذن - لغة سردية مكثفة، تشف عن الحالة القصصية التى تعالجها. بدون أن تلجأ إلى الحيل البلاغية الخاصة بأجناس أخرى - كالشعر مثلاً-، ذلك اللجوء الذى يؤدى بها إلى الانحراف عن غرضها الأساسى : السرد، ويظهر الفارق الأساسى بين لغة القص ولغة الشعر فى طبيعة نزوع كل منهما إلى جمالياته الخاصة به، حيث "إن مجال كتابة القصة القصيرة لا يزال هو مجال الروائى بكل اتساعه وتنوعه، أى مشابهة الواقع والحقيقة، أما مجال الشاعر فأقرب إلى الجمالية المحضة .. ولذلك يحذر كاتب القصة النثرية من السعى وراء الجمال المحض، لأنه سيبدو منافياً لطبيعة القصة القصيرة" (٤٧)، التى لا تعتبر الجمال جمالاً إلا بمقدار ما يؤثر به على طبيعة

بنائها القصصى. فهي إذن نوع أدبى لا يعترف بالزخرف اللغوى.
والحيل البلاغية.

والواقع أن النموذج التقليدى للقص لم يسلم من هذا العيب. حيث كانت المحاولة الدائمة للحفاظ على أشكال وصور من الترف اللغوى. ويعلل محمود تيمور ذلك "بأن اللغة العربية هي ذاتها لغة موسيقية. لألفاظها و أساليبها رنين وإيقاع. وقد أسرف كتاب العصور المتأخرة فى استغلال هذه الموسيقية بالمغالة فى الاستعارة. والإكثار من الترادف. والتزام السجع و الطباق وما إليه. فبلغت الصناعة اللفظية مبلغا كان فيه القالب أكبر من المعنى و أوسع" (٤٨). وهو الأمر الذى تواتر ظهوره بصورة واضحة. مما حدا بالبعض إلى أن يردوا هذه الظاهرة إلى تأثر لغة القص فى هذه الفترة بلغة المقامة التى تعد نواة أساسية لل قصة العربية الحديثة.

(٤٩)

ولن يستغرقنا الأمر طويلا لنكشف شيوع هذا النمط اللغوى. لدى الكثير من كتاب القصة فى تلك الفترة. ونظرة إلى المثال التالى توضح ذلك: "وعند الغروب تسترد الشمس الراحلة. ما بقى لها من أشعة مريضة متسكعة فى أطراف

المزارع ورؤوس النخيل وأعالى الدور" (٥٠) حيث سيطرت الاستعارة على هذه العبارة، مما أوقعها - أحيانا - في فخ مشابهة التركيبات الجاهزة، والاستعارات الشائعة المقترنة في أثرها من الحقيقة.

هكذا كان انحراف اللغة - فنيا - في القصة التقليدية، لصالح الشعر، انحرافا يعتمد على الوسائل البلاغية، بدون سبب سوى الولع بالتصوير، مما مثل عقبة أمام القاص في سبيل التصوير النفسى الدقيق للشخصية، غير أن هذا النمط أثر على تحول القصة في بعض الأحيان إلى ذلك الغرض الذى يعلى من الدور الاجتماعى للكاتب، حيث "لم تسلم هذه القصص من الخطب المنبرية و اللهجة الوعظية، والإرشاد، كما لم تسلم من الزيادات والاستطرادات التى لا طائل تحتها، فأصابها هذا القصد إلى الوعظ بشيء من التكلف" (٥١)، وتعل هذه السمات - جميعها - من نتاج تأثير القصة القصيرة بالصحافة، وسيلة من أهم وسائل اتصالها بالجمهور، الأمر الذى أدى إلى انتشار "نوع من القصص يحاول مسرعا - أن يرضى حالة السوق، ومتطلبات الصحافة، فكان لا يهتم كثيرا بالفن، بقدر ما يهتم بجذب القارئ العادى،

الذى يحرص على الخبر المثير، والحبكة الغريبة، والشخصية التى تشع مقداراً كبيراً من الانفعالات والمدهشات" (٥٢). وكل ذلك مغلف فى إطار من لغة متأنقة، تبهر قارئها بمقدرة الكاتب اللغوية، بصرف النظر عن طبيعة استخدام هذه اللغة.

وعلى جانب آخر تظهر اللغة التقريرية سبيلاً لتوصيل الأحداث، سيرا على درب الأسلاف فى حكيهم، وإيهاماً بمحاكاة الواقع، وهو ما أدى بدوره إلى ما يسمى بارتفاع صوت الكاتب، فى صورة وعظية، إرشادية واضحة، وهو "لون من ألوان تضخم الذات، فقصاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح آرائهم، ويرتدون قناع الفن، بل كانوا حريصين على أن يسفروا عن آرائهم" (٥٣)، وهو ما يمكن أن نعتبره - كذلك - دليلاً على الرغبة فى السيطرة على النص، بهدف الوصول الآمن إلى شاطئ الغرض الاجتماعى، بلا أية عوائق، لغوية أو غيرها، الأمر الذى أدى بهؤلاء الكتاب إلى الوقوع فى شرك "الاسترسال والتبسيط والكتابة الصحفية البعيدة عن صنة القص" (٥٤). هذه الوظيفة الاجتماعية الصحفية قد أرسى دعائم الوظيفة التوصيلية للغة القص، التى يجب أن

تكون واضحة صريحة وإن كانت مبهرة، وذلك حتى يمكنها بسهولة أن "تجنب المناطق الخلافية من الناحيتين : السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى" (٥٥) .

من هنا يمكن أن نقف على أهم سمات اللغة في القصة التقليدية، التي نظر إليها نظرة تنفي كونها عنصراً استراتيجياً في النص. يفتح على باقي العناصر ويكون ما يمكن أن نعتبره عنصراً أساسياً في السرد، بل إنهم قد فرقوا - تماماً - بين اللغة والنص القصصي الذي توجد فيه.

هكذا يمكننا الولوج إلى العنصر القادم حيث، ملاحظة التقنيات التي حاول يوسف الشاروني عن طريقها التجريب على النموذج السردى التقليدي.

طرائق السرد عند الشارونى

تتمتع الفنون القصصية بخاصية مهمة. يمكن أن نحددها فى العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة، وشخصياتها داخل القصة. حيث إن هناك استقلالا ما يظهر فى هذه العلاقة. بحيث لا يمكن أن نتصور الكاتب بطلا لكل قصصه. وفى الوقت نفسه لا يمكن أن تنتفى - بصورة كلية - ذات الكاتب عن كل شخصياته.

هذه الخاصية. من أهم ما يمنح القصة أسباب ثرائها. من حيث "اعتمادها على حقيقة أن القاص مستقل. استقلالا ذاتيا لكونه شخصية. ولا تعنينا فى ذلك الحوادث والشخصيات الأخرى فله مواقف ذاتية تجاههم. ولهذا تضيف شخصيته إلى المشهد بعدا جديدا" (٥١). هذا البعد الجديد يمكن تمثله فى نتاج تفاعل كل من الكاتب. والشخصية. ثم القارئ الذى يتدخل ليمنح هذه الشخصية - التى أصبحت بعد إنتاجها تحت سلطته - سمات من عنده. حيث إنه فى النص القصصى "بعض الضمائر التى تحيل عليها الشخصية. وإنما تحيل فى الحقيقة على ما هو ضد الشخصية. أى على ما هو ليس بشخصية محددة. فضمير

الغائب ليس إلا شكلا لفظيا. وظيفته أن يعبر عن
الاشخصية. لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده
الثقافى. وتصوراتة القبلية ليقدّم صورة مغايرة عما يراه
الآخرون فى الشخصيّة" (٥٧). وهذا مما يؤكد كثر من
المقولات التى تعتمد ذلك التفاعل أساسا لبناء النص. وهو -
نفسه - ما يدعم إحدى خصائص الأذب التجريبي. وهى
التفاعل مع الجمهور وتثريكه - إن أمكن - فى العمل
الأدبى. (٥٨).

من هذا البراح المتخيل. لهذه العلاقة الثلاثية المتفاعلة
يمكن لنا أن ننطلق إلى محاولة رصد علاقات كاتبنا (يوسف
الشارونى) بشخصيات قصصه. فإذا كنا قد سلمنا - تبعاً
لشهادته. وأقوال كثير من نقاده - بأن الشارونى كاتب تعبيرى.
فإن من أهم ما يميز الاتجاه التعبيرى أنه "يعتمد أساسا على
ما تضيفه الذات المبدعة إلى تجربة الخلق الفنى. بل على
إحالة الواقع الخارجى إلى ذات الفنان" (٥٩). وهذه السمة هى
التي منحّت قصص الشارونى جزءا من سماته. الذاتية بحيث
أصبح "التصميم عند يوسف الشارونى يبدو محكما ومرنا إن
صح الجمع بين هذين الوصفين. بمعنى أن وراءه جهدا خارقا ..

هذا الجهد أعطى لتصميمه الإحكام، والدقة بحيث وظف كل شيء في قصته، وفي موضعه، لأداء مهمته" (١٠). وهذا ما جعلنا نفترض - بداية - أن علاقة الكاتب بقصصه كانت علاقة ذات دلالة، وأن أشكال ظهوره أو غيابه داخل النصوص، بوصفه كاتباً، ثم سارداً، كانت أشكالاً تمنح قصته من المحمولات الدلالية ما يمكن أن نقف عليه، لو حاولنا الإجابة على سؤال هو : "من الذى يتحدث فى قصص الشارونى ؟"

وإذا كان الشارونى لم يقف عند طريقة واحدة فى كتابة قصصه، بل كان مهموماً بأن يجرب مختلف الأدوات والوسائل، فإنه - فى كل هذه الطرق - كان مهتماً بتحديد وضع الراوى داخل قصصه، وهذا ما جعلنا نلاحظ قلة استخدامهم لأسلوب السرد المباشر الذى تبدو فيه الأحداث وكأنها تعرض نفسها بنفسها، وهو ما جعلنا - فى الوقت ذاته - نعتقد أنه "يمكننا اعتبار الراوى، مؤقتاً، قناعاً للكاتب - إلى حد ما - أو ذاتاً ثانية للكاتب" (١١). وهو القناع الذى سيسقط - ولو نسبياً - فى قصة مثل "الضحك حتى البكاء"، حيث الراوى يتضح - بصورة ما - أنه الكاتب نفسه، وهو يختار من شخصياته السابقة نماذج ومواقف، ليجعلها مراحل لحياته،

وبذلك سنجد تداخلا شديدا بين كل من الكاتب، والراوي،
والبطل. (١٢) وذلك مما سيتيح لنا الفرصة لمحاولة استقراء
أشكال حضور الراوي داخل العمل القصصى لدى الشارونى،
انطلاقا من ظهور هذا الراوى داخل العمل فى صورة ضمير.
أولا : الضمير (أنا)

يمكن لنا ملاحظة أن الشارونى قد استخدم هذا الضمير
بصيغتيه المحددتين لوجهات النظر، فهو يبدو مشاركا فى
الأحداث، أى معبرا عن شخصية رئيسة فاعلة داخل النص،
وذلك فى مجموع [٢٨] ثمان وعشرين قصة. كما يبدو مراقبا /
مشاهدا فى مجموع [١٦] ست عشرة قصة، من مجموع [٨٥]
خمس وثمانين قصة.
أ- (أنا) مشاركا :

وهو ما أسميناه - سلفا- البسرد الذاتى، فالسارد يروى
الأحداث من وجهة نظره هو، ويدهى أن هذه الضيغة تسمح
باستبطان نفسية الشخصية بشكل مباشر، مما يسهم
إسهاما فعالا فى تنمية القصة، استنادا إلى الانطلاق من
داخل هذه الشخصية وبما يتيح للقارئ التفاعل مباشرة

مع هذه الشخصية ومن ثم مع النص حيث إنه "حين يكون الراوى مسرحيا ومدمجا فى الحكاية فإن القصة تكتفى بذاتها بمعنى أن القارىء لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية" (١٣) للإحالة عليها حيث ستكون الإحالة هنا- فيما عدا القصة التاريخية- على داخل الشخصية نفسها.

١- أنا والتعبير الكابوسى :

يمكننا أن نلاحظ أن صيغة (أنا مشاركا) قد استخدمت فى قصة الشارونى - فى أغلب الأحيان- للتعبير عن الشخصية المأزومة، أزمة كابوسية، أو نفسية مرضية فالملاحظ أن معظم كابوسيات الشارونى (ونعنى بها القصص التى يسيطر عليها تماما الجو الكابوسى) تستخدم هذه الصيغة للتعبير عن وجهة نظر الشخصية تجاه الواقع الضاغط عليها من ناحية، ومن ناحية أخرى تعبر عن سمات (اللابطل) السلبية، التى تعتنقها هذه الشخصية، والتى يتضافر معها أن هذه الشخصيات فى معظم أحوالها بغير اسم .

ولعل أشد الأمثلة وضوحا على هذا قصة "دفاع منتصف الليل"، حيث القصة - بكاملها- تروى من خلال الضمير (أنا)

المعبر عن البطل الواقع تحت ضغط المجموع المراقب لكل تصرفاته، ومحاولاته للإفلات من هذه المراقبة ثم محاكمته - في النهاية - على جريمة غير محددة.

إن هذه الأزمة، المعبر عنها كابوسيا، والتي تصور ضياع الفرد المعاصر، وامتساخ فرديته، تنتهي بهذه الشخصية في النهاية إلى رؤيتها للجميع على أنهم أعداؤها. وأنهم يتآمرون عليها مع سلطة خفية، فيصبح الجميع مراقبين سواء كانوا ظاهرين (في الشارع)، أو غير ظاهرين (في الطرق الخفية المظلمة، وفي شكل عيون لزجة)، وهو ما يستمر في الضغط عليه، ليصبح في النهاية مثالا للشخصية السلبية التي تتخلى عن حاجات أساسية لها، خشية أن تلفت الأنظار "وسيدة عن يساري تحك ذراعها، وهي تهمس شيئا في أذن زوجها على ما يبدو، مما أغراني لحظة أن أحك أنا أيضا ظهري الملبد بالعرق، لكني ما كنت أجروء على ذلك لئلا ألفت الأنظار وأبعث على الاشمئزاز من حولي" (١٤). وهو يستمر في تنازلاته لصالح المجموع، حتى يصل الأمر به في النهاية إلى أن يدافع عن نفسه ضد ما لا يعرف كنهه، وتتجلى في هذا الدفاع ذروة أزمته التي لن يحددها، والتي تجعله على استعداد لأن يتنازل

أكثر وأكثر. حتى ليصبح دفاعه مركزا في أنه ينبغي استمرار الحال على ما هو عليه؛ على الرغم مما تسببه له هذه الحال من أزمة ضاغطة. "وسأحلف.. إننى حين اشتريت هذه الليفة، ما كنت أدرك ما يترتب على ذلك من خطورة بالغة، ومعرفة مضنية. سأشهد أمام هؤلاء الناس، مكررا، أنى ما أردت أن أصبح عظيما. ولا زعيما. ولا غنيا. بل مواطنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية، وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى. ولكنى سأدافع عن نفسى حتى النهاية" (٦٥).

إن فكرة الدفاع، التى تظهر البطل إيجابيا فى الاتجاه السلبى، تتجلى فى استخدام صيغة (أنا) خاصة إذا كان هذا (الأنا) يرصد -منذ بداية القصة- سبب أزمته، ذلك السبب الذى يتجلى فى صورة الليفة، تعبيرا عن حاجة أساسية، فيجعلنا نضع هذه (الأنا) فى علاقة مفادها أن (الأنا) ليست نقيض (الآخر)، وإنما هي ضده، وهو ما يجعل من هذه (الأنا) بؤرة تتجمع عليها، وفيها كل ضغوط الأزمة الاجتماعية - الفردية، وهو ما نراه فى قصص أخرى مثل : "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، و "الطريق إلى المعتقل" وغيرها.

٢- (أنا) والتعبير عن الأزمة :

على الوتيرة نفسها. يعبر الشارونى عن أزمة الفرد الناتجة عن رغبته في إشباع حاجاته الأساسية. وذلك حين تؤدي هذه الرغبة إلى تغيير مرضى في طبيعة الشخصية.

فبطل "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" شخص مثقف، على ما يبدو من مستوى تعليمه، وعمله بالإقتصاد، ذو تفكير منطقي يتضح في شكل تعبيره عن نفسه، وتفكيره المنظم في تكوين جمعية لضيق الخلق والمثانة، موضحا أهدافها الأساسية. إلا أن أزمته في التبول - التي لم يكن ممكنا الوقوف على آثارها إلا عبر هذه الصيغة - تؤدي به إلى أزمة انفعالية تغير من طبيعته، فبعد أن كان طفلا هادئا، لا يبول على نفسه، صار طفلا مشاغبا يكثر من التبول على نفسه، ويرد الراوى هذه الأزمة، بشرحه لها، إلى مولد أخيه الأصغر وكيف فسرهما أحدهم بأنها غير من هذا الأخ.

وهكذا يلاحظ البطل، -ونحن معه-، ارتباط الأزميتين، خاصة بعد سفره إلى أوربا، حين دخل دورات المياه ذات الرائحة العظرية، فيقرر "لاحظت أن حدة طبعي خفت، بل كادت تتلاشى. لم أعد أتشاجر لأتفه الأسباب، لم أعد أصل إلى حد الانفجار" (١١) حيث ملاحظات الراوى، التي تحاول أن تبرر

اتهامه بقتل جاره الشاويش. برد هذه الجريمة إلى أزمة طفولية. والملاحظات التي يوردها ليست انتقائية ظاهريا. وإن كانت مرتبة ترتيبا يعبر عن طبيعة هذه الشخصية في غير لحظات الأزمة. من حيث التفكير المرتب المنظم. المنطقي. وقد يكون ذلك مصداقا للقول بأن الراوي قناع للكاتب. خاصة إذا لاحظنا أن البعض قد اعتبر "الرواية بضمير المتكلم أكثر موضوعية. ففي هذه الحالة ينجح الكاتب في أن يتحول إلى (هو) إلى (آخر)" (١٧). هذا التحول الناجح يظهر في كيفية استنطاق الشخصية. استنطاقا مرتبا. لا على أسس محالة إلى منطق الواقع الخارجي. وإنما إلى الداخل. إلى التاريخ النفسي للشخصية. الذي يصعب رصده من الخارج في أغلب الأحيان. إن لم يكن كلها.

هكذا ستصبح صيغة (أنا) مشاركا. بوصفها تعبيرا عن الشخصية الأساسية. أكثر حيوية في تكوين النص القصصي المعبر عن أزمة الفرد. وهكذا سيصبح المرض - على غرابته - معادلا لأمراض اجتماعية. وموازيا لها. مما سيسمح - أحيانا - بتتبع تاريخ هذا المجتمع (المريض). مثلما في قصتي "المقرف المضحك". و "الضحك حتى

البكاء"، و هما قصتان تتحقق فيهما الصيغة ذاتها، وبطرق متشابهة تعبر عن أمراض غريبة، ومثلما في قصة "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم".

٣- أنا المشارك وتقنيات تيار الوعي :

إذا كانت صيغة (أنا المشارك) تسمح للكاتب بأستبطان داخل الشخصية، فإن من أهم نواتج استخدامها الطبيعة استخدام تقنيات تيار الوعي، تلك التقنيات التي تظهر غالبا في نصوص تروى بالضمير (هو)، حيث يكون أكثر تماسا مع الراوى (أنا) حين تسمح هذه الصيغة بالعرض المباشر لدواخل هذه الشخصية، دون تدخل - غالبا - من قبل الراوى، فالوعي يدل على "منطقة الانتباه الذهني التي تبتدىء من منطقة ما قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين" (١٨).

وإذا كانت طريقة تيار الوعي قد ظهرت في الرواية على يد دوروثي ريتشارد سون، وتطورت على يد جيمس جويس، وفرجينيا وولف، فإن الطبيعة الذاتية في القصة القصيرة قد جعلت منها جنسا أكثر فعالية، عند استخدام تقنيات هذا

التيار، وخصوصاً حين يتساوى علم كل من الراوى والشخصية.

وقد استخدم يوسف الشارونى بعض هذه التقنيات، فى معرض استخدامهِ لصيغة (أنا المشارك) ومنها :

المونولوج الداخلى :

ويعرف روبرت همفرى المونولوج الداخلى بأنه "هو ذلك التكنيك المستخدم فى القصص، بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية والعمليات النفسية لديها. دون التكلم بذلك، على نحو كلى، أو جزئى، وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" (٦٩). وهو ما يمكن أن نعتبره تعريفاً وظيفياً، وعلى الرغم من طوله فإن هناك من يزيد على هذه الوظائف، فقد "تم اللجوء إلى أسلوب المونولوج الداخلى بغية التركيز على الذات الإنسانية الممثلة فى شخص العمل الروائى، والتى تتعرض لضغوط هائلة، يعجز عن التعبير عنها، أسلوب التوصيف الاجتماعى الذى ساد الرواية التقليدية" (٧٠).

ويمكن أن نقرر أن الشارونى قد وعى هذه المعانى قبل أن

تشجيع على يد روبرت همفري. وحاول تطبيقها عند استخدامه للمونولوج الداخلى فى قصصه.

ويقسم روبرت همفري المونولوج الداخلى إلى نوعين : مباشر، وغير مباشر يتماس - غير هذا التقسيم- المونولوج المباشر مع صيغة (أنا المشارك) .

وقد ظهر المونولوج المباشر فى كثير من قصص الشارونى ومنها "العيد" و "العبة" و "الناس مقامات" و "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" و "لمحات من حياة موجود عبد الموجود" و "المقرف المضحك" وغيرها.

ويتجلى التعبير عن أزمة الشخصية، غير القابلة للتوصيف الاجتماعى واضحا فى قصتى "المقرف المضحك"، و "اعترافات ..." من حيث غرابة أزمة كل من بطلى هاتين القصتين، على المجتمع، وعناصر القبح الداخلة - مباشرة - فى بناء القصة.

فى هاتين القصتين يكاد المونولوج يكون هو العنصر الأساسى فى بناء القصة، لكنه يتخذ -كما أسلفنا- شكلا مرتباً منطماً، مما يوحى بأن أفكار الشخصيتين قد وصلت -فعلاً- إلى مستوى الاتصال الذهنى، والفكرى، إلا أن ذلك يتواتر

في لحظات اختفاء أو غياب الأزمة.

فعلى سبيل المثال، يتدخل الراوى في "اعترافات ..." لترتيب مونولوجه الداخلى، وسد فجواته، فى مثل قوله: "وكلما انهزم المطر اعتقدت - فى تلك السبن - أن هناك من يبول علينا نحن البشر يريد أن يغرقنا" (٧١).

ونلاحظ الجملة الاعتراضية، التى تحيل إلى سن الصبا، وهو مما يكمل الرؤية التى كانت ستصبح غامضة لو غابت هذه الجملة، للاعتقاد بأنه يتحدث من واقع لحظة الحاضر.

هكذا يتدخل الراوى بالتفسير، فى بدايات القصة، وحين تغيب عنه لحظة الأزمة (اشتداد الرغبة فى التبول)، إلا أنه، فى نهاية القصة، يستخدم مونولوجا، فى لحظة أزمته، غير مرتب، على الأقل نفس ترتيب المونولوج السابق، يقول "قفص اتهامك ليس فيه دورة مياه، ولا حتى مجرد جردل .. مثنائى .. لا تؤاخذنى .. توشك أن .. أوشكت .. انفجرت" (٧٢). فى حضور واضح للحظة الأزمة، بسبب عدم السيطرة على منطقة الاتصال، فتخرج مضطربة، معبرة عن نواتج أزمته، التى جعلت حياته كلها مضطربة .

الجنون والمرض والهذيان :

تعد هذه السمات من سمات الشخصيات التي يركز عليها تيار الوعي، في التعبير فنيا عن شخصيات مأزومة. كما تسمح هذه السمات - كذلك - بالظهور الواضح لمناطق اللاشعور، حيث إنها تشترك - جميعها - في عدم سيطرة الشخصية على وعيها. بحيث تتجلى استفادة القصة من تقنيات تيار الوعي في الإيحاء بجانب من أعماق النفس. وذلك عند عدم السيطرة عليها. وقد عبر الشارونى عن مثل هذه الشخصيات في قصص مثل "الزحام". بحيث يتضح في نهاية القصة أن البطل (فتحى عبد الرسول) نزيل لمستشفى الأمراض العقلية، ويتضح - عبر القصة - أن جنونه هذا كان نتيجة مباشرة للتوحد بالأب، الذى أدى به إلى غشيان زوجة أبيه، ويتضح هذا عن طريق تداخل المونولوج، الذى يعرضه (فتحى) بنفسه، مع ما يمكن أن نعتبره عرضا وثائقيا لكل ما يتذكره من مشاهد حدثت فى الأتوبيس، وبما تمثله من واقع ضاغط عليه، ممثلا فى الزحام، الذى يجبره - على عدة مستويات - على التخلي عن شكل جسده ليلائم الزحام.

وإذا كان فتحى عبد الرسول مجنونا، فإن الشارونى يعتم على هذه السمة فيه إلى النهاية، فالقارئ يتوهم - على

مذار القصة - أنه يستمع إلى شكوى إنسان طبيعي.
اضطرته ظروفه إلى أن يجد نفسه مكان أبيه. فأثم بغشيان
زوجته. ثم اضطره ظرف انفعالي إلى العراك مع هذه الزوجة.
وكأن الشارونى يدل بذلك على عقلانية أحداث القصة.
بوصفها مسأيرة لمنطق الواقع غير العقلانى أساسا.

إن أهم ما يميز قصة الزحام ذلك التداخل الشديد بين
الأزمان والأماكن. ففي حين أن القصة تدور أثناء وقوف (فتحى)
منتظرا الأتوبيس. إلا أنه ينطلق من لحظة الحاضر. ومن
مكانه (المتخيل) محطة الأتوبيس. لينتقل. عبر أزمان أخرى.
منذ الطفولة. وعبر أماكن أخرى من قريته إلى القاهرة. ومن
الأتوبيس إلى المنزل. في شكل متداخل يقول "ومن حين لآخر
يخرج شخص من الموقف - متوكلا على الله - يرفع يده.
ويزعق. تاكسى. ويفتح باب التاكسى. في محل البقالة رفع
أبى السكين بهم بضربى" (٧٣).

وفي شكل آخر يزوج بين حوار دائر في الأتوبيس. بين
الركاب. يدور في الزحام. ثم يبدأ بعد نهايته مباشرة في قوله
"بقيت دقيقتان على موعد نوبتى. سينتظرنى أتوبيسى حتى
يزدحم بالراكبين. فيزعقون على موعد نوبتى. ويخصمون أجر

يومي. لم أعد أحتمل الوقوف، مفاصلي تلتهب، ذات صباح
شكا أبي من مفاضله" (٧٤). ونلاحظ في هذا التسارع شكلا
من أشكال التداعي الحر، حيث تسلم كل فقرة لأختها، عن
طريق وجود عنصر مشترك بينهما.

إلا أن ما يهمنا هنا، هو أن سمة الجنون في شخصية
فتحي هي التي أتاحت له أن ينتقل بحرية بين هذه الأماكن
المختلفة، والأزمان المتباينة، في شكل يكون - في النهاية -
ما يمكن تشبيهه بالفسيفساء التي نستطيع من خلالها أن
نتبين الصورة الكاملة، وهو ما يؤكد عليه (روبرت همفري) من
أن "ثمة سمة هامة تحرك الشعور وهي قدرته على التحرك
بحرية في الزمن وميله لأن يجد للزمن معنى خاصا به،
والفكرة هنا هي أن العملية الذهنية، قبل أن تنظم منطقيا
لإحداث التواصل لا تتبع نظاما زمنيا، وكل شيء يدخل الوعي
يبقى هناك في الزمن الحاضر، وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث
في تلك اللحظة - بغض النظر عن الساعات الزمنية التي
تشغلها - قد يمتد بلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو
ضغطه" (٧٥).

وهو ما يحدث في تقطيع اللحظة الحاضرة التي يعيشها

فتحى. وهى انتظاره للأتوبيس على محطة متخيلة. عن طريق تقطيعها باللحظات التى عاشها من قبل ويتذكرها الآن.

ونلاحظ أن هناك علاقة بين التعبير عن الشخصية المريضة أو المجنونة. وارتكاب جريمة قتل. مثلما فى قصص "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" و "لمحات من حياة موجود عبد الموجد". و "هذيان". ويمكن أن نلمح فى ذلك تأكيداً لخطاب الشارونى. الذى يعلى من قيمة الفرد. مؤكداً أن القتل لا يجرؤ على ارتكابه سوى إنسان فقد طبيعته السوية. وتحول إلى فرد مريض.

وهكذا فقد كان استخدام شكل الراوى المساوى للشخصية فى قصص الشارونى يحاول أن يستبطن دواخل النفس. ويعرضها بشكل يعبر عن أزمتهما التعبيرية. بوصفها أزمة نفسية. تمتد جذورها إلى أعماق النفس كما أن لها علاقة بما يمكن أن ندعوه أمراضاً اجتماعية عصرية.

ب- أنا مشاهدا :

وهو الشكل الثانى من أشكال حضور السارد داخل السرد. حيث التعبير "بضمير المتكلم. وحيث يختلف السارد عن الشخصية. وفى هذه الحالة يرى القارئ- الذى يدين برؤيته.

للأحداث إلى الراوى - الحكاية انطلاقا من نواح متغيرة" (٧٦).
وفى هذه العلاقة بين السارد والشخصية تتضح صورة
الراوى الذى يتماس مع الشخصية فيرصد الأحداث، معتمدا
على معرفته القبلية المفترضة، أو ثقافته فى تحليل هذه
الأحداث، وبذلك تكون (أنا) وسيلة لدراسة الآخر ورؤيته.
وتسمح هذه الصيغة للراوى بأن يتدخل - أحيانا - بصورة
واضحة فى النص، ليقطع تسلسل السرد، فى شكل جمل
اعتراضية تحمل من الشك بقدر ما تحمل من اليقين، أو
توحى بواقعية الأحداث.

ففى قصة "العشاق الخمسة" نجد الراوى صديقا لهؤلاء
الخمس، يتحدث عنهم بضمير الغيبة (هم)، ثم يتيح
لنفسه أن يلقي بفقرات تمثل خلفية الحدث، كما يظهر
بشكل واضح لا لبس فيه، فى جمل مثل "ولقد رأيتهم تلك
الليلة - رأيتهم بنفسي"، و مثل "لمحت وجهها يصبح ضاحكا
فى وجه آخر" (٧٧)، وهى جمل تحمل فى طياتها هدف الإيهام
بأن هذه الأحداث قد وقعت بالفعل أمام عيني الراوى.

غير أن هناك من الجمل - فى القصة نفسها - ما يحمل
من الشك الكثير، حيث لا يمكن للراوى أن يقطع بالرأى فيها.

مثل "لمسحت في يد صديقي صورة لفتاة حسناء، ربما كانت في العشرين من عمرها، فرفعت بصرى إلى صورة العذراء، التي قيل لى إن صاحبها أتم رسمها بالأمس فقط، محاولاً أن أدرك أية صلة كامنة بينهما". و مثل "غير أنى كنت أحسن بأنهم يفعلون ذلك بآخر مرة فى حياتهم" (٧٨).

. ويتضح فى مثل هذه الجمل أن الراوى لا يعرف على وجه اليقين، وإنما يحس فقط، معتمداً على حدسه، وهذا مما سيمثل قيمة إيهامية، تؤدى بالقارئ إلى اعتقاده فى صدق ما يقوله الراوى.

وتسمح هذه الصيغة (أنا مشاهداً) للراوى بأن يسيطر على النص بكامله - أحياناً - وخصوصاً فى القصص التى تستخدم شكل الرسائل، أو المذكرات الدفاعية. مثلما فى: "رسالة إلى امرأة" حيث يتوجه الراوى بالخطاب إلى محبوبه صديقه السابقة، فى شكل سردى تحليلى، يعلو به الراوى فوق المعرفة الجزئية، ليصل إلى ما يقرب من المعرفة الكلية. يقول: "لقد كان صديقى يدرك أن الحب إمكانية ضخمة فى نقوسنا البشرية" (٧٩).

ومثل ذلك فى "زبطة" و "عباس الحلوى" حيث المعرفة

الكلية مبررة في الإهداء إلى نجيب محفوظ. وحيث القصتان محالّتان - أساسا - ونابعتان من روايته (زقاق المدق). وهو ما يسمح بمعرفة أكثر عن الشخصية. على الرغم من ظهور (أنا المشاهد).

ثانيا : الضمير "هو"

يصاحب شكل حضور الراوى نشأة فكرة القصة أساسا. حيث شخص من خارج الحكاية يعيد إرسالها. ولعل الشكل اللغوي للحكاية هو ما جعل هناك افتراضا ضمنيا بأن هناك من يحكى. وأن هذا الذى يحكى يقبّع دائما وراءه (أنا) افتراضية. مغايرة. ويمكن أن نلاحظ في الراوى الذى يروى بالضمير (هو) عدة سمات تتركز في معرفة الكاتب. التى هى إما معرفة كلية متعددة الزوايا. أو معرفة كلية أحادية الزوايا. أ- المعرفة الكلية متعددة الزوايا :

وهى ما يمكن أن يظهر الراوى عن طريقها محايدا. ويحدث ذلك في القصص التى يظهر فيها الراوى محايدا بحيث "يسرد الحوادث سردا مباشرا بأن يجعلها هى التى تتكلم. وتفرض نفسها بنفسها. كأننا متفرجون والحوادث مسرحية تدور أمامنا" (٨٠). ومن الطبيعى - لكى تأخذ القصة هذا الشكل

المحايد - أن يكون الراوي نفسه واسع المعرفة. وهي معرفة - في الوقت ذاته - لا تقف عند حد وعيه بشخصية واحدة. بل هو عارف بكل الشخصيات، ودوافعها، وتاريخها كذلك. معرفة تظهر في شكل عرض الحوادث كما تعايشها الشخصيات.

وعن طريق هذه المعرفة الكلية، يحاول السارد (الغائب فرضاً) أن يعرض الأزمة في القصة بجوانبها كافة. عن طريق عرض دواخل كل الشخصيات التي تشارك في صنع هذه الأزمة، ويظهر الشكل التنظيمي في إخفاء بعض هذه الجوانب، أو - بالأحرى - تأخير ظهورها، لتكوين مفارقة في النهاية وتمتد بآثارها على القصة كلها.

وهو ما يظهر لدى الشاروني في مجموعتي: "العشاق الخمسة"، و "رسالة إلى امرأة"، ففي معظم قصص هاتين المجموعتين نجد أن "الكاتب محايد تماماً، يكتفى بأن يعرض نماذج عرضاً محايداً، أو يدعها تقول ما تريد .. ودرجة الحيادة ترتفع إلى حد اعتبارها حيده عقليه فكرية" (٨١). وهي الحيادة التي عبر عنها جيمس جويس بقوله عن الراوي إنه: "إله بقلم أظافره في صمت ولا مبالاة" (٨٢). في تعبير واضح عن حياد

الراوي العالم ببواطن الأمور، وهو حينئذ يجعل ظهور الراوي مبتسرا في معظم القصص، وحتى إن تدخل، فإن تدخله لا يؤثر جوهريا على سيز القصة، لكنه تدخل، الغرض الأساسي منه توضيح ما قد يغمض، وهو ما قد يمثل درجة من درجات الصدق الفني، بحيث تعكس القصة - في حالة تعدد الشخصيات - "وجهات النظر المختلفة، التي تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبي، ومن هنا كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية في صدق فني" (٨٣).

وقد استخدم الشاروني هذه الصيغة في قصص مثل "سرقة بالطابق السادس"، حيث نجد تدخلات الراوي المبتسرة توضح أسباب اتخاذ الشخصيات لبعض المواقف، مما ينم عن افتراض معرفته بتاريخ هذه الشخصيات. وهو ما يظهر في المشهد الدائر بين "جلوريا"، و"سييد أفندي عامر"، يقول: "ويبدو أنها أدركت ما أثارت فيه من مشاعر، وفكرت لحظة أن تعبث به، فتتركه يتعذب بضغ لحظات، ثم تغادره، لولا أن بررت لها طبيعتها أنها ستقوم بعمل نبيل، حين تحاول إخراج هذا الرجل عن طبيعته المتخشبة، ومع ذلك، فقد كانت تتزود، دفاعا عن نفسها، بشحنة هائلة من مشاعر السخرية

والاحتقار" (٨٤).

فهذا العرض لما يدور في داخل نفس جلوريا لا يمكن أن يعد استبطانا لنفسيتها. بقدر ما هو عرض مرسل للعوامل التي تؤثر على هذه النفسية. في صورة توضيح. وتفسر قولها بعد ذلك "لماذا لا تقترب". وهو ما يظهر بالصورة نفسها على الجانب الآخر. عند سيد أفندي. فقد كان منرددا يخاف المغامرة، وهي سمة أصيلة فيه. فهو "يريد أن يستوثق من كل حركة. بل من كل رغبة قبل أن يقدم عليها. كان يخشى أن ترده. وكان على استعداد للتراجع عند أول بادرة بنفورها مما يفعل. وكان يبرر ذلك بما يعتقده من اضطرارها إلى سلوك سبيل لا ترضاه. لكنها لا تقوى على مقاومته" (٨٥). إن هاتين الفقرتين توضحان مدى معرفة الراوي بما يدور في نفسيهما، بما يتيح له أن يكون متحكما - بصورة واضحة - في تنظيم الخطاب الذي تحمله القصة. من حيث إنها تعبر عن اغتراب الفرد المعاصر الذي يحجم - نظرا لطبيعته الترددية - عن اقتناص فرص طالما حلم بها.

وهو ما يقوم به الشارونى في قصص أخرى. مثل: "الظفر واللحم" و "شربات". و "عملة زائفة". و "الانتظار". و "الكراسي".

الموسيقية"، و"حكايات عن قراقوش"، بحيث لا يمكن أن ندعى الغياب الكامل للسارد، أو للسرد لصالحا للحكاية (كما في القصص البوليسية). لكن ما نوّكده أن هذه الصيغة تسمح للراوى- الذى يبدو مثل المتحكم فى عرائس الماريونيت- بالتدخل لتنظيم الحركة من وراء ستار وهو ما يعده روبرت همفرى سمة من سمات الرواية التجريبية حين تستخدم الوصف التقليدى بواسطة المؤلف الواسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة من جانب هذا المؤلف لوضع قناع على الحقيقة، والشئ الوحيد غير العادى فى هذا الوصف هو موضوعه الذى هو - بالطبع- الوعى أو الحياة الذهنية للشخصية" (٨٦) وهو ما يتفق مع طبيعة النماذج التى عرضناها- ومثلها الكثير- فى قصة الشارونى .

ب- المعرفة الكلية الأحادية للراوى :

وهى الصيغة التى تسمح للراوى بالتركيز على وعى شخصية واحدة واستحضاره، داخل القصة، وهو ما يجعل من تبنى وجهة نظر هذه الشخصية أمراً حتمياً. وتسمح هذه الصيغة بحضور المؤلف بصورة أوضح بما تسمح به الصيغة السابقة.

وقد استخدم يوسف الشارونى هذه الصيغة فى عدد من

قصصه (*) مستغلا إياها في عرض دواخل الشخصية. بصورة أكثر حيوية. حيث تركيز المعرفة الكلية في اتجاه واحد. مما يجعل من تتبع هذه الشخصية داخل الأحداث أمرا مؤديا إلى تكوين صورة قد تكون كلية عنها.

وقد أدت هذه السمات إلى السماح بظهور تقنية المونولوج الداخلي غير المباشر.
المونولوج الداخلي غير المباشر

ويختلف عن المونولوج المباشر في أن غير المباشر يصاغ في شكل كلمات. يصوغها البطل أفكارا في ذهنه. في حين يقدم "المؤلف واسع المعرفة" مادة غير معبر عنها على نحو مباشر من ذهن" (٨٧). وبحيث تكون الأفكار موجودة داخل وعي الشخصية. إلا أن الراوي داخل النص. يسمح له بالتدخل الصريح. عبر إعادة الصياغة. بحيث "يذوب الخطاب الداخلي للشخصية في خطاب السارد. ويحدث - بالتالي - تحول في الضمائر والأزمنة. فإذا كان السرد بالزمن الماضي. يخفى حاضر الشخصية لصالح الماضي" (٨٨). وهو ما يعد تغييرا جوهريا في الزاوية التي تروى منها القصة. بحيث يصبح النص الحقيقي ممثلا لرؤية الراوي في الأحداث. وهو ما يردنا إلى

مقارنة "باختين" بين القفل عن طريق الحفظ، أو النقل بواسطة كلماتنا، حيث يمثل المونولوج غير المباشر الطرف الثاني في هذه المقارنة. وبحيث يصبح السرد ثنائي التكوين، ذلك لأنه "لا بد لسرد منجز بكلماتنا أن يتوافق على ظايع مختلط" (٨٩). هذا الطابع المختلط يظهر في تداخل المادة المعروضة (أفكار الشخصية). مع الخطاب العارض (كلام السارد).

إن هذا الحضور الواضح من قبل السارد، هو ما يعد فارقاً أساسياً بين المونولوج المباشر، وغير المباشر، وهو ما تنبع منه فروق أخرى تقنية مثل "استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر الفرد المتكلم، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع .. وإمكان تحقيق المزيد من الترابط، والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه" (٩٠).

ولعل من أهم المونولوجات غير المباشرة لدى الشاروني، التي توضح تلك السمات جميعها، ذلك المونولوج الذي يسترجع فيه "محمد أفندي عجور" في قصة "الطريق"

شجاره مع زوجته. مع ظهور الراوى في كثير من المواضع. عبر
جمل اعتراضية. وهو ظهور يتوازى مع صياغة هذه الأفكار.
يقول : " وهو كلما تذكر تفاهة السبب - وهو مسح إحدى
عينيه التى تطاير فيها بعض السيجارة فآلمته - زاد هذا من
قرفه. فالمسألة كما بدت له فى ظاهرها بدأت هكذا .. وهنا
حك ظهره لسبب ما .. ففى المساء عندما حان وقت العشاء
أحضرت له زوجته بيضا مقليا. وهو لا يذوق البيض المقلى
أبدا. وصاح فيها مؤنبا : هل تعرفين أنى أكل البيض المقلى ؟
.. غير أنه لم يكتف بهذا. بل تظاهر بقذف الصحن. وكان ينوى
إبعاده فحسب. إظهارا وتعبيرا عن غضبه - وهنا شاهد رجلا
ينزلق فى الطريق فانطلق ضاحكا بصوت مسموع - غير أن
الصحن الملعون ظن أن عجور أفندى صادق فى غضبه ... "
(٩١). إلى آخر ذلك المونولوج الطويل. الذى نرى فيه كيف أن
حضور الراوى أسهم فى تنظيم مادته. التى تتراوح بين الأفكار
التي يجترها عجور أفندى. والمشاهدات التى تدخل إلى ذهنه
عن طريق رؤيتها أثناء سيره. كما أنه ينظم مشاعره الماضية
الموازية لهذه الأفكار. مع مشاعره الحاضرة النابعة من
مشاهداته. فى شكل يؤكد فكرة الشارونى عن الأداء الأدبى

المعاصر، فبأنه يعبر عن ازدحام اللحظة الواجدة بانفعالات
شئى، متباينة. وهو مما يسمح للمتلقى بأن يتلقى هذا
الشكل المونولوجى بشكل يرتكز على فهم واسع
للشخصية، ومنطقاتها.

بذلك يمكن أن نرى أن الشارونى قد استخدم معرفة الراوى
الكلية بصورة أفرزت تقنياتها الخاصة، وشكل يمكن عده
تجريبيا.

ثالثا : تعدد أشكال حضور الراوى

يعد ظهور الراوى بأشكال، وصيغ متعددة داخل النص
الواحد، من أهم التقنيات التى ميزت القصة التجريبية، لا
سيما لدى الشارونى. ولعل هذه الأهمية تنبع من التعبير عن
مختلف المستويات الشعورية لدى الشخصية الواحدة، مما
يتم عن مدى تعقيد هذه الشخصية، وهو ما يعبر عنه
الشارونى حين يصف الشخصية المعقدة، والتعبير فى الأدب
الحديث بـ "استخدام الضمائر الثلاثة : الغائب والمخاطب
والمتكلم .. فالضمائر هنا مجرد زوايا مختلفة لرؤية
الشخصية فى تعقيدها" (٩٢). وهذه الرؤية متعددة الزوايا،
التي وعها الشارونى، قد ميزت القصة الحديثة، ونقلتها إلى

إطار لا يعنى بنقل الحدث، وأثاره فقط. وإنما يعنى بتصوير الحالة القصصية بصورة دقيقة. حيث إن القص التقليدى لم يعرف هذه الرؤية المعقدة. "فالمعتاد أن القصة تبدأ وتنتهى باستخدام ضمير واحد، إلا إذا كان هناك حديث مباشر، فإنه يأتى على لسان المتحاورين بضمير المتكلم بالطبع" (٩٣).

وقد استخدم يوسف الشارونى تعدد الضمائر فى العديد من قصصه (٢٨ ثمان وعشرين قصة). مع التنوع فى أشكال الاستخدام وأهدافه.

ففى قصته (سياحة البطل) نجد أنه يستخدم الضمائر الثلاثة - كما يصرح - "لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية، ومنع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة ليست إلا ضمير البطل فى النهاية" (٩٤). ونلاحظ أن الشارونى يقوم بذلك بشكل هندسى، منظم إلى حد كبير

فالراوى يروى بالضمير (هو)، ويتميز بمعرفة كلية أحادية الزاوية. تركز على "مؤمن عيد السلام"، مما يسمح له بعرض حوارات تدور بين مؤمن، وشخصيات أخرى. هذه الحوارات تصبح مبدخلاً إلى داخل نفس مؤمن، وكأن الحوار يستمر من ناحيته هو فقط، وبداخله، فيتحول الضمير من صيغة (هو)

إلى صيغة (أنا). ونلاحظ ذلك في المثال التالي :

”- فيم تفكر. - لا شيء. - بل تفكر في شيء..“

ثم يتحول إلى المونولوج ”أفكر في شيء. بل أفكر في أشياء كثيرة غير العلاقة التي بيننا ...“ (٩٥).

ونلاحظ أن الضمير (أنا) يقوم - ها هنا - بالربط بين مقاطع مروية بالضمير (هو). غير أن الضميرين يعبران إما عما يمر بمؤمن من أحداث. أو ما يظهر بداخله من أفكار. وبهذا فهما تنوع إيقاع نفس الشخصية. داخليا. وخارجيا.

من ناحية أخرى يظهر الضمير (أنت) في المونولوج الختامى للقصة. حيث يصبح الراوى هو ذاته. الشخصية. التى تتوجه بالخطاب إلى نفسها. مما يشكل ذروة التباس الضمائر. وبحيث يصبح هذا الالتباس معبرا. فى الوقت ذاته. عن استمرار الأزمة وتضاعدها. بل وتنقل هذه الأزمة - بشكل فعال - إلى المتلقى. حيث التماس مع الزمن الحاضر الموحى باستمرارية هذه الأزمة.

”ولقد هبط المساء - الآن - والسماء توشك أن تمطر من جديد وعليك أن تعود يا مؤمن إلى الفندق. حيث تحس كأنما أنت قائم من سفر. وكأنما أنت على أهبة سفر جديد“ (٩٦).

غير أن الشارونى لم يقف عند حد اختلاط الأشكال الثلاثة للراوى فى القصة الواحدة. ل عمد إلى المزوجة بين أنماط منها. لصنع أشكال تعبيرية واضحة.

فقد زواج بين الراوى بالضمير (هو) أحادى الزاوية، وصيغة (أنا المشارك). فى انتقال واضح من شكل السارد المراقب للشخصية من الخارج. والعارف بها. إلى السرد من داخل الشخصية. وهو جزء من التداخل الذى رأيناه فى قصة. (سياحة البطل). غير أن من قصصه ما اقتصر على المزوجة بين هاتين الصيغتين فقط منها : "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم". "هذيان". "الفئران". وغيرها.

تبدأ قصة "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم" بصيغة الراوى الواسع المعرفة. الأحادى الزاوية. مركزا على "ميم" الشخصية الرئيسية فى القصة. فيقول: "صحا ميم ذات صباح ليحس ألما فى رقبته. وصداعا فى رأسه" (٩٧).

وهى الصيغة التى تستمر على مدار القصة. وتسمح للراوى بالتداخل وثائقيا فى شكل ظهور واضح. مما يجعله يستغل أشكالا متعددة من الخطابات ومنها :

* المعجمى - اللغوى : حيث يقول "وجاء فى القاموس:

الرقبة أى العنق- (٩٨).

* والطبى : "وفى كتاب طبى جاء : وبالعنق الفقرات السبع

العليا من العمود الشوكى. وتحمل الجمجمة. وتسمح

بحركة الرأس ... (٩٩).

* والمسبرجى - الملحنى : فى شكل عرضه لحوار

جوقتين. إحداهما من الرجال والأخرى من النساء. كأنهما

تعلقان على الأحداث من خلفيتها. فى صورة تشبه الأغنية

التصويرية. (١٠٠)

* والتاريخى : "كان الحجاج بن يوسف الثقفى .. قد دخل

الكوفة. وأعلن فى خطبته بمسجدها قولته الشهيرة : إنى

لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها .." (١٠١). وكذا عند حديثه

عن لويس السادس عشر.

* والتراثى - الأسطورى : عند حديثه عن الملك شهریار.

إن كل هذه الخطابات، التى تدور - فى محورها الأساسى -

عن الرقبة. قد وصعت فى أماكنها بالقصة تبعاً لتنظيم

واضح قام. به الراوى واسع المعرفة فى شكل يطلق عليه

البعض "تداعى الذاكرة المجتمعية". وهو الأسلوب الذى

”يركز على العلاقة التي تربط بين الذات الإنسانية، والبيئة الاجتماعية التي تعيش في ظلها“ (١٠٢). بحيث تظهر كل المدخلات الثقافية التي يقترض الراوى العارف تأثيرها في الشخصية. وهو ما يجعل هذه الصيغة تسهم في تنظيم السرد وتناميه.

إضافة إلى ذلك تسمح هذه الصيغة بمحاولة استبطان الشخصية عن طريق المونولوج غير المباشر، الذى يتواتر في القصة بشكل واضح، مثلما نرى في قوله ”لكن ميم لم يجد هناك ما يضحك، لهذا لم يجار طبيبه ضحكا بضحك، ولو على سبيل المجاملة، بل كان مهموما مأزوما مغموما، يخشى هذا النمو وعواقبه“ (١٠٣). وكذلك في قوله - برصد هواجس ميم - ”هل ترى استطال بلعومه وحنجرته، أم قناته الهضمية وقصبته الهوائية، لا شك أن الأشعة ستكشف ذلك“ (١٠٤).

وتسهم هذه الخطابات - جميعها - في تخليق الشخصية بصورتها المأزومة، في وعى المتلقي، الذى، لابد، سيعى - أثناء سيره معها - مدى أزمته.

من ناحية أخرى، ينتقل الخطاب من صيغة (هو) بالمعرفة

الكلية إلى صيغة (أنا المشارك) في مواضع ثلاثة. تشترك - جميعها - في أنه يتحدث بضمير (أنا). إما في أعقاب حوار أو لسد فجوة في هذا الحوار. فعندما يخاطبه صديقه الطبيب قائلا: "اسمع يا صديقي ميم. قلت لك إن لإرادة الحياة دورها في الشفاء من أمراض مستعصية. حاول أن يظل رأسك مسيطرا على جسمك" (١٠٥). يكون رد فعل ميم، هو الصمت، لكن الراوى عندما يتحول إلى الضمير (أنا) المعبر عن ميم، بعد هذا الحوار مباشرة، يوضح كيف أن حالة من اليأس قد انتابت (ميم). حين يعرض شريط الأفكار في داخل عقله، يقول: "دخلنا في باب الكلام، رقبتي تطول كرقبة الزرافة، جسمي يتورم كجسم فيل، الفيل فيه تماسك، أما ترهلي فبعثرة، يتلكأ العرق في ثنيات لحمي فأصاب بالالتهاب والتسلخ، أستخدم مسحوقا، ودهانا، يسكنان لا يشفيان" (١٠٦).

وهو ما يتكرر مرتين أخريين. لكن ما يلاحظ أن صوت ميم المتحدث بالضمير (أنا) لا يظهر أبدا بعد حالة فقدان السيطرة على جسمه، مما يتضافر مع هذه الحالة نفسها للدلالة على غياب الوعي.

إنها صيغة التحذير التي يطلقها الشارونى. محذرا من فقدان الوعي، وزيادة سلطة الشهوات، وكيف أنها تؤدي إلى غيبوبة عقلية، ثم تؤدي - حين لا يسيطر العقل على هذه الشهوات - إلى موت مؤكد.

وفي صيغة أخرى من صيغ تزاوج شكلين من أشكال الراوى، نجد أن الشارونى ينتقل من صيغة (أنا المشارك) إلى صيغة (أنا المشاهد). حيث يكون الراوى شخصية مشاركة في القصة، في بدايتها، ثم ما يلبث أن يتراجع ليكون مجرد مراقب لشخصية أخرى. تأخذ هي دور البطولة، وهو ما يتواتر في قصص: "باختصار"، و "المتسابقون"، و "نظرية الجلدة الفاسدة"، و "شكوى الموظف الفصيح".

ونجد في هذه القصص، أن الراوى بصيغة (أنا) يكون شخصية أساسية في بداية القصة ونهايتها، ففي "نظرية الجلدة الفاسدة"، مثلا، نجد في المقدمة أن الراوى يركب القطار، ثم يلتقى بشخص آخر، ويبدأ الحوار بينهما، ويحكي من وجهة نظر هذا الراوى، ثم ما يلبث أن يأخذ الشخص الآخر بطرف الخيط، ليبدأ في سرد حكاية يفهم بعد ذلك أنه هو الشخصية المحورية فيها. وهو شكل يمكن أن نطلق عليه :

السرد داخل السرد. أو القصة داخل القصة. فى صورة تشبيه ما كان يحدث فى "ألف ليلة وليلة".

غير أنه من الملاحظ أن هذا التداخل فى أشكال حضور الضمير (أنا). ومن ثم. التداخل فى الحكايات نفسها. يسمح للقصة أن تتسم بسمتين. أولاهما أنها تصبح قصة لها علاقة بفرض اجتماعي. حيث تحاول انتقاد ظاهرة سلبية فى المجتمع. ويحدث ذلك بشكل إيهامى فى مستوى السرد كليهما. قصة "نظرية الجلد الفاسدة". تنتقد أشكال الإهمال البسيط الذى يعيق - ولا شك - نمو المجتمع. وتقدمه. وقصه "شكوى الموظف الفصيح" تسير على نفس النهج. أما قصتا (باختصار). و(الفتسابقون) فتتوجهاً إلى أفراد المجتمع. لتكرسا لحقيقة قدرية مفادها أنه لا موعد أو أسباب محددة للموت.

السمة الثانية : أن هذا الشكل يسمح للراوى الأول أن يقوم بما أسماه جيرارجينيت "وظيفة الشهادة" حيث إن "السارد يشهد بصحة الحكاية ويعطى مصادرها. وهى ممارسة شائعة لدى ناشر رواية المراسلات. الذى يقدم المراسلة كحقيقة" (١٠٧).

وهو ما يظهر فى قصة "شكوى الموظف الفصيح" التى يظهر الراوى فى بدايتها مشاركا فى الحدث، ثم - بعد تسلمه للرسائل والشكاوى - يتراجع دوره تماما ليصبح مجرد عارض لهذه الرسائل، التى تؤدى دور البطولة، وتظهر معبرة عن شخصيته، التى ربما تكون هى نفسها شخصية المؤلف.

ومن ناحية أخرى يظهر عكس هذه الطريقة فى قصتى "قديس فى حارتنا"، و"الوباء" حيث يتحول (أنا المشاهد) الذى يقترب من شكل الرواية بضمير (هو)، يتحول إلى (أنا مشارك) بوصفه شخصية تتماسس مع الشخصية الرئيسة.

ففى "قديس فى حارتنا"، يكون الراوى مجرد متابع للأحداث من خارجها، من أول القصة، وعندما يظهر الضمير (أنا) يكون ذلك فى حيز التعليق، أو التفسير، "نعم، نعم، إنى أعرف أن الإنسان يجب أن يكون أكثر ضبطا لعواطفه وانفعالاته" (١٠٨) إلا أنه ما يلبث أن يتحول إلى مشارك فى الحدث فقد "حدث بعد ذلك بأيام قلائل أن جاء عم إسماعيل، وأنا مستلق مسترخ على مقعدى المتأرجح، يسألنى على غير عادته، ما إذا كان هو حقا مجنون كما يقول له الآخرون .. ويبدو أن كل ما كان يرغب فيه هو أن أنفى عنه التهمة ببساطة، لكنى لم أفعل" (١٠٩).

وهو ما يعد حدثًا فارقًا في حياة الشخصية (عم إسماعيل) الذي سرعان ما يتحول عن موقفه الداعى للمقاومة، إلى الرضا بحالة الجنون. ذلك الرضا الذى سيجعله يعتزل حياة الناس "منذ ذلك اليوم قرر عم إسماعيل مغادرة دارنا. واتخاذ الخرابة المجاورة مسكنًا له. رغم ما أبديته له من شديد الاعتراض" (١١٠). الأمر الذى سيجعله يظهر فى شكل أقرب إلى الشكل الذى يرى فيه العامة الأولياء. فقد "أخذ عم إسماعيل يصبح أكثر هدوءًا، وأكثر تأملًا. كأنما هو على وشك مشروع خطير" (١١١):

هكذا يصبح تحبول الراوى من الطريقة التى يشاهد بها الأحداث من الخارج، إلى الطريقة التى يكون بها مشاركا فيها، علامة فارقة فى تطور القصة.

رابعًا : استخدام الضمير (أنت) :

يعد استخدام الضمير (أنت) من طرق السرد الحديث، التى تغير من شكل ومحتوى القصة القصيرة. وتستخدم هذه الطريقة إما لتوجيه خطاب مباشر من الراوى إلى الشخصية، كما لاحظنا فى (سياحة البطل)، وعبر تشاكل بينهما، أو فى التوجه بالخطاب - مباشرة - إلى القارئ، عبر ما يسميه

جيرار.جينت (وظيفة التواصل). حيث نجد "السارد يتوجه إلى المسرود له وهو القارئ النصي. ليحقق أو يحافظ على التواصل" (١١٢). هذا التواصل بين الكاتب والقارئ سيتيح له الفرصة لأن يكون راويا يثق القارئ - بشكل ما - فيما يرويهِ. كما أنه - من ناحية أخرى- سيتيح الفرصة للقارئ أن يشارك في القصة. عن طريق تقديره. بشكل واضح. لدوافع الشخصية وانفعالاتها. وهو ما عده د/ أحمد درويش "هدما لحاجز القاص - القارئ". وضرب عليه مثلا بقصة "القيظ" (١٠٤).

ففي قصة "القيظ" على الرغم من أن الراوى يكون واسع المعرفة. ويروى بالضمير (هو). مع كونه أحادى الزاوية. فإننا نجده يظهر في الجمل الاعتراضية التى يفسر. ويشرح بها بعض الأشياء فى القصة. سواء أكانت خاصة بمحمود المثقف. الشخصية الرئيسية. أو بمحمود البائع الذى يعد انعكاسا للمثقف فى صورة ما. إلا أن الراوى يظهر مرات أخرى فى القصة. بشكل يتوجه به مباشرة إلى القارئ. تأكيداً على أن هذه الأحداث مجرد قصة. لها مؤلف. مما سيجعلها تقترب من الشكل التفريبي. الذى يحاول أن ينقى عن نفسه أى

شبهة محاكاة. يقول : "ولسنا نعرف اسم عروس بائعنا محمود. وليس من المستبعد أن تكون إلهاما كذلك. ولكن لا تتسرع وتظن أن هناك حيلة قصصية تجعل من إلهام عروس البائع هي نفس إلهام الفتاة الثالثة في حياة محمود شابنا المثقف" (١١٤). هكذا بعد أن قال من قبل "ربما نسأقصها عليك في قصة أخرى" (١١٥). مشيرا إلى حادث فقد محمود البائع لإحدى عينيه. ثم يقول بعد ذلك "ولن أوهم القارئ بأننى لا أعرف ما دار بينهما من حديث .. بل إننى لأدرك الآن مبلغ الرغبة في معرفة كنه هذا الحديث. ولكنى سأخلص إن قلت إنه حديث ليس من المستبعد أن يبدو تافها وسخيفا. فما أكثر ما يجعل الآخرون سعادتهم تتوقف على شروط تبدو لنا - من وجهة نظرنا - سخيفة وفي مجرد سردها إملال ومضايقة لنا". ثم يتوجه بالخطاب المباشر إلى المبتلى "أليس من الأفضل أن تجعله أنت أى شرط يمكن أن ينال من تقريرك. بحيث يصبح أهلا لخلق مأزق إذا لم يتم تنفيذه" (١١٦).

إن الشارونى يشرك القارئ في صنع الأحداث. وإذا كان هذا قد يبدو مؤديا لبناء مهلهل. فإنه - في هذا الموضوع بالذات -

يتزاجع هذا الشرط الذي سيتدخل به القارئ (افتراضيا) إلى مرتبة غير مؤثرة في بناء القصة. حيث إن شيئا ما يحدث، لا يهم ما هو هذا الشيء. ولكن المهم أنه يحدث حتى لو كان لا شيء. وهذا الشيء - حال حدوثه - أيا كان، سيؤدي بالفعل إلى خلق ذلك المأزق.

وتكرر هذه الصيغة في قصة (مصرع عباس الحلوا). في محاولة لإدخال القارئ في صلب النص، ليكون قاضيا يحكم في المذكرة الدفاعية التي يقدمها الراوي. وذلك عندما تظهر عبارات مثل "لا شك أنكم ستعلمون مقدار الصعوبة التي واجهتنا" (١١٧). ومثل "وأنتم تضحكون - لا شك - من جدوى هذا الاتهام" (١١٨). ومثل "ومع ذلك فسنتمشي طبقا لتقاليدكم ونوجه الاتهام أولا إلى أشخاص معينين" (١١٩).

وقد تكررت هذه الصيغة - كذلك في قصص مثل - : "الوباء" مرة واحدة، وبصورة مبتسرة، حيث يريد الراوي (أنا المشارك) المتحول عن (أنا مشاهد) أن ينفي إصابة الشخصية الرئيسة بالوباء. حيث يقول "قالت إنها تشعر ببعض التوعك .. وقالت إنها تخاف، ووضعت يدها على بطنها، وما لبثت أن تقيأت .. لا تنزعج سأطمئنك، لم يكن ما أصابها

سوى تقيؤ هستيري" (١٢٠)

كما يظهر هذا الأسلوب نفسه في قصة "العشاق الخمسة". حين يقول الراوى (أنا المشاهد) : "ولا تحسب أن هذا تعبير شاعرى بل أرجوك أن تصدق أنها كانت جفا ترتجف، والله يرتجف، وجميعنا نرتجف" (١٢١) فى تأكيد - يكاد يكون تقليديا - على صحة ما يروى، وهو نفس ما يحدث فى قصة "إنسان الغابة". حين يبدأ الراوى القصة بالتوجه - مباشرة - إلى القراء، ولعل هذا من سمات الكتابة الصحفية. حين يقول "أيها السادة سأروى لكم قصتين قصيرتين جدا، شاءت الأقدار أن أكون شاهدا عليهما" (١٢٢). وقد يستخدم الضمير (أنت) فى صورته التقليدية - كذلك - حين يكون هناك خطاب موجه من شخصية إلى شخصية أخرى، وهو ما يحدث على مدار قصص مثل "رسالة إلى امرأة" حيث تقنية الرسالة تستلزم هذا الضمير.

ومثل القصص التى أشرنا إليها - قبلا - بوجود شخصيتين تتحول إحداهما من (أنا مشارك) إلى (أنا مشاهد) حين تتوجه الشخصية الثانية حاكية للأولى فى قصص مثل "باختصار"، و "المتسابقون"، و "نظرة"، و "الجلدة الفاسدة".

وتظهر - كذلك - فى قصة "أنيسة" حيث تتوجه المعلمة بالخطاب إلى الأطفال فى المدرسة. حين تقص عليهم قصة يهوذا الخائن.

وهكذا يمكن أن يكون تنوع أشكال الحضور للراوى داخل القصة الواحدة حافزا لتقنيات تجريبية. كما أنه يؤدى إلى بناء قصة تعبيرية. تحاول الوقوف على أبعاد الأزمات. بمحاولة تأملها بشكل دقيق ومترو.

خامسا : لغة السرد

لا يمكن النظر إلى أى عمل أدبى بدون النظر إلى لغته. وبما أن القصة القصيرة بوصفها عملا أدبيا. تعتمد أساسا على السرد. فإن هذا السرد لا يمكن النظر إليه إلا عبر جزئياته الصغرى التى تتكون - أساسا - من وحدات لغوية.

إن النص الأدبى يبغى - فى أحد أهدافه - أن يغير من طبيعة التعامل مع اللغة. فالأدب "هو ذلك النوع من الكتابات الذى يمثل عنفا منظما ضد لغة الخطاب العادى .. فالأدب يغير اللغة العادية. ويكثفها. ويخرج خروجاً منهجيا على لغة الخطاب اليومى" (١٢٣). وسمة المنهجية هنا تعبير عن نسق فكرى تدور فى إطاره هذه العملية. فإذا كان السبيل التقليدى

إلى الخروج عن اللغة اليومية، هو استخدام أشكال البلاغة التقليدية، فإن السبيل الحديث سيختلف. بصورة تجعلنا ننظر إلى الشكل الفنى للغة بصورة مختلفة. نعتبذ على التجاور، والسياق.

ولهذا العنف ضد اللغة اليومية، ما يبرره حيث إنه "فى المرسلات التى تهدف إلى الاتصال الغادى - أى تحقيق مجموعة من التصورات والأفكار فى ذهن المتلقى - يتم قمع إمكانات اللغة لصالح مقاصد المرسل" (١٢٤).

إن هذا التصور - وإن أحالنا إلى علاقات السياق السردى فى القصة - فإنه يجعلنا - كذلك - نحاول النظر إلى أصغر خلية فى هذا السياق، بحيث تكون "الكلمة فى مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال المجهر، لاكتناه أسرارها، والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة، ومحاولة تبين خيوط شبكة العلاقات بها، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص" (١٢٥).

فإذا نظرنا إلى اللغة السردية، فإننا سنجد أن القصة القصيرة - وإن تكونت من عدة جمل - فإنها لا تتحول إلى مجموعة جمل، وإنما تظل فى إطار كونها جملة طويلة.

تسهم كل كلمة فيها فن فغالبيتها. بحيث تصبح الإشارات اللغوية محيلة إلى أكثر من مجرد معنى معجمي. فاللغة هنا "تعود إلى وظيفتها الأولى حين كان يتلقاها الإنسان. فلا يدركها مجرد رموز. وأصوات. بل يتخيلها حياة. وجنا. وعفاريت. ويتخيل قائلها ساحرا. صاحب قدرة خارقة تتحكم في مُصيره" (١٢٦). وعلى هذا الأساس من الاتساع الدلالي للغة. يمكن أن نعتبر أن "الخطاب الروائي خطاب شعري لكنه لا يندرج عمليا ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري" (١٢٧). وهو ما نفهمه انطلاقا من رؤيتنا للقصة القصيرة على أنها جملة طويلة. لكنها جملة ذات دلالة واسعة. تخيل إلى مدلولات أشمل من مدلولاتها المعجمية. وهي الإحالة الناتجة أساسا عن تجاوز كل التقنيات المستخدمة فيها. مما يخلق لها بلاغتها الخاصة. حيث إن "قيمة الشكل البلاغي تتوقف على الهامش القائم بين الكلمات. وبين ما يتلقاه القارئ منها في ذهنه متجاوزا لها في الآن ذاته" (١٢٨). وهكذا فإن للقصة فنيته الخاصة التي تعتمد على اللغة - أساسا - داخلية في نسيج النص. ومشاركة بفاعلية في التكوين السردي. وبذلك يمكن أن ننظر إلى اللغة القصصية

فى قصة يوسف الشارونى بوصفها إحدى العناصر المكونة لطرق السرد، بهذه الطريقة - فيما نرى - سيكون النظر إلى بعض أشكال ظهور اللغة فى قصة الشارونى، نظراً ذا فائدة فى إضاءة هذه القصص.

أ- اللغة الخالية من التألق :

يتهم يحيى حقى أسلوب الشارونى فى قصصه بـ
"الجفاف و النغمة التقريرية التى لا تعين على هز شعور القارئ" (١٢٩). ويذهب فى الاتهام إلى حد أبعد حين يقول :
"إن يوسف الشارونى هو عشمأوى التشبيه، وكنت أود له أن يتخفف قليلاً من حيائه، وأمانته حتى يتلون أسلوبه" (١٣٠).

وهناك الكثير من النقد من أشار إلى تقريرية أسلوب الشارونى، ولكن بشكل آخر. فقد اجتمع الرأى على أن لغة الشارونى تكاد تكون - بالفعل - خالية من التشبيه، وغيره من أشكال البلاغة التقليدية، ولكن هذا الجمع قد اتفق - كذلك - على أن اللغة التقريرية لدى الشارونى من أهم ما ميز أسلوب الشارونى من حيث خدمة هذه اللغة للسرد، ولبناء القصة عموماً.

ولن نستطيع أن نحصى هذه الآراء، ولكننا سنكتفى

ببعضها البالد.

ففى قصة "العشاق الخمسة"، نجد الشارونى يمزج بين الخاص والعام، فى تكوين ثنائى متكامل، تمثل فيه الفقرات المتماسكة مع الهم العام خلفية للنص، تعرض فى شكل جملة تقريرية، وهو ما يراه أحد النقاد "تعبيرا عن أزمة فكرية أكثر منها واقعية" لذلك فعندما "قدم لنا الشارونى الحياة الصعبة التى يحياها شباب مصر بوجه عام، فقد كان ذلك من خلال جملة تقريرية، ولغة علمية قاطعة، وليس من خلال أحداث القصة، أو أسلوب المؤلف" (١٣١). وهو ما يبدو واضحا من خلال تلك الفقرات التى نراه يقرر فيها "فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد كان يعيش فى مصر جيل من الشباب شاهدوا الماضى ينطفئ وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر" (١٣٢). ونلاحظ أن التقريرية هنا تقترب - فعلا - من لغة التأريخ التى - وإن استخدمت الاستعارة بشكل جزئى فى (الماضى ينطفئ) - فإن هذه الاستعارة ستبقى محدودة الأثر فى إطار سياقه التقريرى. بل إنها ستصبح هاهنا، أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز وهو ما سوف يساير آراء الكثيرين،

من أن الشارونى "قد نجح فى أن يكتب بلغة تخلو من المبالغات، والتشبيهات، والاستعارات، لغة تطابق خبرة حقيقية فى دنيا الواقع" (١٣٣). هذا الخلو من المبالغات والتشبيهات .. إلخ. هو ما جعلنا نقف فى قصة الشارونى القصيرة أمام تجارب تنبع أساسا من الواقع. وتهدف إلى التماشى مع طبيعة العصر. حيث إنه "من الطبيعى أن يتأثر الأدب، وهو نتاج إنسان يعيش فى عصر معين، ويخضع لفلسفته، فلم يعد أمام الجمالية المتأنقة فحسب، بل أصبحنا أمام أنواع أخرى من الجماليات .. قد تستخدم الألفاظ العادية، والثرثرة اليومية، وتوافه الحياة الروتينية" (١٣٤)، وهذه الجماليات الجديدة - ذاتها - هى مما يعتنى به الشارونى فى قصصه، فهو يهدف إلى خلق صورة حية، تعتمد على تكوين لغوى مسابر لهذه الصورة فى أزمتها، ومعبرا عن هذه الأزمة الخائقة بشكل فكرى، وحتى عندما يريد أن يصور جوا ما، فإنه لا يستخدم البلاغة التقليدية، وذلك لأنه "فنان حقيقى، فلا يوجد أى اصطناع أو تكلف، إنه أمين لموضوعه، خاضع لأبطاله، محترم لقارئه، ولا يحاول أبدا أن يعمى بصره بعبارات براقة، أو تركيبات غير مألوفة" (١٣٥).

وبهذا يصبح التقرير مساعدا للقارئ على الولوج إلى داخل النص الأدبي. بجسوه الذى قد يكون قاتما أحيانا. بدون أن يتعرض لعوائق التزيين التى قد تسلمه إلى الإعجاب بالتركيب البلاغى. مما يصرفه عن المعاشاة الحقيقية للنص.

إضافة إلى ذلك أن الشارونى حين يستخدم التشبيهات - أو غيرها من الصيغ البلاغية - يكون ذلك خادما للسرد. وللجو التصويرى الذى يحاول أن يرسمه. ويرسم الشخصية المأزومة فى داخله. فإذا كان يقول فى "دفاع منتصف الليل" : "سمعت طرقا ناعما على الباب. كأنه وقع حوافر الدواب فى ليالى الحصاد. أو كأنه تساقط المطر فى أوائل الخريف. أو كأنه تكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان .. فوجف قلبى" (١٣٦). فإننا نلاحظ أن هذه التشبيهات المتعددة تحاول إثبات رهافة الدق. حتى يستطيع القارئ أن يتخيل مدى انخفاض هذا الصوت الطارق. الذى على الرغم من انخفاضه. يسبب انزعاجا لهذا البطل المأزوم. ثم يعود فيقول : "ثم عاد الطرق من جديد شديدا. مغمورا فى الظلام. كأنه أحجار يلقيها أطفال على شجرة النخيل. أو كأنه أظافر كلب يبحث عن عظمة بين التراب. أو كأنه ريح تصفق حطام منزل خرب" (١٣٧). وفى هذه

التشبيهات تصعيد لحدة الصوت. التي سيؤقن المثلقي أنها
صعدت - بالتالي - من حدة انزعاج البطل. وهكذا يجعل
الشاروني اللغة في خدمة القصة. والتشبيه في خدمة
الحالة القصصية. وتصاعد الأزمة. "إن الشاروني ليس مغرماً
بتعداد مشبهات بها. ولكن هذه وسيلته لاستحضار الجو
التصويري" (١٣٨). وعلى ذلك فإن اللغة - شأنها شأن كل
عناصر القصة الأخرى - تخدم الفكرة لدى الشاروني. الذي
يصرح أن الفكرة عنده هي الأساس. وأنه يبدأ "بالفكرة أولاً.
الفكرة تكون موجودة عندي. ثم أبحث لها عن الحادثة. أو
الشخصية التي تناسبها" (١٣٩). على حد تعبيره.

فإذا لم تكن البلاغة التقليدية خاضعة. خادمة لهذه
الفكرة. فإن التقرير يكون هو الأولى بالرعاية هنا. وعلى ذلك
تصبح اللغة جزءاً من آليات القصة. وطرق السرد لديه. وكذا
جزءاً جوهرياً من بنية العمل الفني.
ب- تجاوز المتناقضات :

إذا كانت اللغة التقريرية تخدم السرد. فإن يوسف
الشاروني قد أسبغ على هذه اللغة من الطرق. ما يحاول به
الإنهاء في اكتمال هذه الخدمة. ولعل من أهم هذه الطرق.

ما يتعلق بعلاقة اللفظة بلفظة أخرى. نظرا إلى معناها. وهي علاقة تصبح في مواضع الذروات في القصة - لديه - علاقة عكسية. انطلاقا مما سماه هو. في إطار رؤيته لتصوير عالم الشخصيات المعقدة في الأدب الحديث. "استخدام الألفاظ التي تدل على ظلال المعاني. لرهافة العالم الداخلي للشخصيات. بل استخدام اللفظ. وضده. للحصول على معنى جديد من هذا التجاور بين الإيجاب والنفى" (١٤٠).

إن الشارونى يفجر طاقات اللغة الكامنة. عبر وسائل جديدة. تهدف إلى مسايرة الدقة الشعرية. للشخصيات. بل إنه يحاول اختراع التراكيب التي تؤدي إلى التعبير عن هذا الشعور الدقيق. المتخلق - أساسا - في إطار أزمة لها تداعياتها النفسية لدى الشخصية. (ألا يردنا هذا إلى فكرة العنف المنظم الذي يمارسه الأدب ضد اللغة ؟)

ففي قصة "دفاع منتصف الليل". نجد أن حالة المراقبة التي يوضع تحتها البطل تسبغ عليه حالة من حالات التوجس الدائم. من اللحظة القادمة - وهو ما أشرنا سلفا إلى ظهوره في دفاعه الأخير وهذه الحالة نجعله ينتظر - دائما - وقوع شر ما. شر متعلق بهذه المراقبة. لكن هذا الانتظار. والتوقع

لا يرقى - أبداً - إلى مرتبة اليقين. ولعل ذلك له ارتباط بمراقبيه. الذين يتركونه محترقا بنار الانتظار. حتى إذا ما أتوه يكون على استعداد للاعتراف بكل جرائمه المفترضة. إن هذه الحالة هي التي تتصاعد. بعد دخوله لبيته مباشرة. فهو يظل منذ لحظة الدخول منتظرا أن يطرق الباب من يدخل ليستكمل مراقبته. يقول : " فإذا كان ثمة من يتبعني فليطرق الباب وليواجهني في نور بيتي. وليحدد لي شكله. وصوته. ومهمته. فهذا خير من تحركه في الظلمة خارج بيتي. كأنه هاجس شيطاني أعرفه ولا أعرفه. كأنه قريب جدا مني. وبعيد جدا عني. وكأنه موجود ولا موجود " (١٤١)

هذه الألفاظ التي تتجاور مع مضاداتها. تمثل إحدى دعائم أزمة هذه الشخصية. التي يخلقها وجود شخص يتبعها. إنه يعرفه لأنه يعرف أنه موجود. وقد يستطيع أن يحدد بعض سماته. لكنه بالفعل لا يعرف من هو. غير أن هذا التجاور يخلق علاقة لا يمكن وصفها أو تسميتها. وإنما هي تلك العلاقة الخاصة جدا بين شخصين لا توجد بينهما علاقة ظاهرة.

وهو ما يتسق مع ما عبر عنه الشاروني. في حديثه عن

(رهافة العالم الداخلي للشخصيات). إضافة إلى أن هذا الأسلوب له ما يبرر أهميته من ناحية أخرى. حيث إن "الفنان ينطلق من التعارض بين الأضداد كي يصل إلى إعادة امتصاصه وتأليفه" (١٤٢): هذا التأليف الذي يخرج مبدعا على غير مثال. من حيث تعبيره الفني عن شيء لم يسبق التعبير عنه.

وهو الأسلوب الذي يستخدمه الشاروني في قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود". وبصورة أشد وضوحا للتعبير عن أزمة الشخصية. التي تبدأ أزمتها من قاعدة فلسفية. يؤمن بوجود بها. ويظل يرددها دائما "أنا خائف إنن أنا موجود" حيث إن هذه القاعدة تلقي بظلالها على كل حياته. ولعل سببها يبدو واضحا في قوله: "تجربتي في القرية والبندر أولا ثم مع زملائي وزميلاتي في الكلية علمتني أن أتهيب وأخشاهم لكني لا أعلم حاجتي إلى الآخرين تدفعني نحوهم. وتشككي فيهم يدفعني عنهم" (١٤٣).

وهو ما يجعل لهذا الخوف مكانا أصيلا داخله. غير أن هذا الخوف ينبع أساسا - وكما في بطل الدفاع - من تشككه في المستقبل. وخوفه منه. فيردد "إذا اطمأنتت خفت وإذا خفت اطمأنتت. وإذا اطمأنتت تشاءمت. وإذا خفت احتميت

وحميت. من يومها يقلقني ألا أجد ما يقلقني “ (١٤٤).

إن هذا التجاور بين الشيء وضده قد كون من الشحنات الدلالية ما يعجز لفظ أو تركيب آخر أن يعبر عنه بهذه الدقة. وذلك لأنه يصور حالة من حالات الوسواس القهري. التي لم تحاول اللغة من قبل. التعبير عنها. إنه الوصول الفعلي إلى التعبير لغويا عن مستوي ما تحت الشعور. أو اللاشعور. عبر إبراز تناقضات هذه المنطقة. فعبّر تصعيد هذه الأزمة يصل التعبير إلى منتهاه. حين يعلن عن تفوق الشخصية داخل نفسها “أنا خائف إذن أنا موجود”.

كما يستخدم الشاروني الطريقة نفسها في قصة الكراسي الموسيقية. ولكنه هذه المرة يهدف إلى إبراز التناقض الجوهرى بين الأحداث في القصة.

من ناحية أخرى يستخدم الشاروني التجاور تزاوجيا بين الألفاظ المتناقضة. للإسهام في إسباغ دلالة جديدة على إحداها. ذلك بما يمثل “الهدم الخارجى للفظه. لتنتصب من خلفها أبنية العلاقات الداخلية. مشيرة إلى الجوهر المختبئ خلف ركام الصور الظاهرة” (١٤٥).

وهو ما يمكن أن نلاحظ مثالا عليه من قصة “العشاق

الخمسة" حين يجتمع الأصدقاء بعد موت صديقهم الشاعر. وبعد أن تستحوذ الخمر على عقولهم، نجد الراوى يعبر عن حالتهم قائلاً: "ضحكوا وتشاجروا، ثم ضحكوا وغضبوا، ثم ضحكوا وضحكوا" (١٤٦). فاقتران لفظ الضحك - كل مرة - بلفظ آخر (تشاجروا، وغضبوا) يجعل من المتوقع أن يكون اللفظ الثانى فى الجملة الأخيرة معبراً عن الدلالة نفسها. لكن الشارونى يخالف هذا التوقع. ويكرر كلمة ضحكوا مرتين. كسراً للتسلسل، وإيحاء بما تحمله هذه اللفظة من شحنات انفعالية. تعبر عن حالة من الضحك الهستيرى. المشير إلى أزمة داخل هذه الشخصيات جميعها.

ج- اللازمة اللغوية :

ويعرف روبرت همفرى اللازمة بردها إلى أصلها. من حيث هى مصطلح مستعار من الموسيقى. لكنه يلاحظ أن اللازمة المستخدمة كطريقة للتعبير فى القصة تختلف - دون شك- عن اللازمة الموسيقية. وأن التشابه بينهما يبقى فى إطار السمات الجزئية المتعلقة بالتمييز والتكرار لذلك فهو يرى اللازمة اللغوية على أنها "صورة متكررة. أو كلمة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة أو بموضوع معين" (١٤٧)

وقد استخدم الشارونى اللازمة اللغوية فى قصة "زبطة"

صانع العاهات" بحيث أسبغت نغمة متحدة على مدار
القصة. هذه النغمة. بداية من العنوان. ثم بداية القصة التي
يقول فيها: "صنع يصنع فهو صانع. وصنع المصنع السيارات.
وصنعت المصانع القنابل. فهي صناعة. وهي مصنوعة. وعم
كامل يصنع البسبوسة. وحسبنة الفرنانة وزوجها جعدة
يصنعان الخبز. وكانت الست أم حميدة الخاطبة تصنع
العائلات. وصنع المسيح المعجزات. وصنع زبطة العاهات"
(١٤٨).

وذلك في مقدمة لدفاعه عن زبطة. الدفاع الذي سيركز
أساسا. علي أن زبطة - بهذه الصورة - لم يفعل شيئا سوى
مجاراة طبيعة العصر (الصناعي) الذي يعيش فيه.
ونلاحظ أن الكلمة التي تؤدي دور البطولة هنا - حيث
سيتمتد أثرها على طول هذا الدفاع عن زبطة - هي كلمة
(صنع). التي أدت إلى أن "تقوم مقدمة القصة مقام افتتاحية
الأوركسترا. وقد تبدو هذه المقدمة مقحمة. أو أنها من سجع
الكهان الذي لا يحمل وراءه حصيلة. ولكن يد الشاروني تحرك
هذه الألفاظ فتخلق فيها نغمة هي (الموتيفا) الأساسية في
القصة. إن هذه الألفاظ في اشتقاقاتها القاموسية تحمل

طابع القصة. أن كل شيء متساو وباطل" (١٤٩). وذلك ما سوف يتضح على مدار القصة. خاصة إذا لاحظنا هذه اللفظة. في مرات ظهورها التي تؤكد إن الصناعة تعد معادلا للتغيير من الطبيعة الأصلية. بما يؤدي إلى فساد هذه الطبيعة وتغيرها "ففي هذه الأثناء كان زعماء العالم يصنعون الحقد والكراهية في القلوب. ويصنعون القنابل والطائرات في المصانع. ثم مزجوا الجميع. وصنعوا منه حريقا عالميا كبيرا" (١٥٠). فإذا كانت هذه هي صناعة العالم. فإن زيطه - بصناعاته للعاهات - يصنع الرقة والعطف في قلوب المحسنين.

وقد استخدم الشاروني اللازمة بصورة أخرى في قصة (هزيان). حيث البطل المحموم. الذي قتل محبوبته يهذى. ويكرر بين الحين. والآخر جملة "أضيئوا الأنوار" في تعبير واضح عن مدى الظلام الذي يعيش فيه. بعد اقترافه لجريمته. وذلك بشكل يجعل من تلك الجملة إسباغا لأزمته النفسية. واستبطانا لدواخله.

د- استخدامات تركيبية أخرى :

تعددت محاولات الشاروني في إطار تفجير طاقات اللغة

داخل شكلها التقريبي. في محاولة لخلق نموذج تعبيرى لهذه اللغة. ويمكن أن نرصد بعض هذه المحاولات فيما يلى :

١- إسقاط حروف العطف :

يقرر جون كوين أن "الربط في اللغة السائدة يتم في صورتين. إحداهما (هكذا) وأضح ويجري من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف أو ظرف. والثاني تضمين ويتم من خلال تجاور بسيط" (١٥١) وما نراه فى لغة الشاروني حين تستخدم النوعين من أشكال الربط. إلا أن الشاروني أحيانا - وفي شكل تعبيرى - يعتمد إلى نمط التجاور مثلما يحدث في قصة "الزحام". حيث إسقاط الحروف الرابطة يعد معادلا لتحطيم الفواصل بين البشر رغما عنهم. نتيجة لشدة الزحام الذي يوجدون فيه. فتأتي الجمل مبتورة. غير متصلة ببعضها. في شكل يبدو مرهقا. نفس الإرهاق الذي يصيب من يزاحم.

إن الجمل تزاحم نفسها في مثل قوله "في الصيف فضلت النوم خارج الغرفة في الردهة التي تطل عليها بقية الغرف. في الشتاء لىم أحتمل البرد" (١٥٢). وكذا في قوله: سخونة الشمس تلسع رأسى الذى دب فيه الصلع. حرارة الجو

أذابت نضارة النساء. تبخرت عطورهن. فاحت رائحة العرق من تحت أباطهن. لم يقبل أتوبيس ثالث. أسأل واحدا بجوارى عن الساعة. فيجيب وهو ينفخ: الساعة مليون" (١٥٣). إن هذا التحاور يصل إلى حد تزاحم الجمل بعضها خلف بعض تباعا. و"واضح أن الشارونى قصد قصدا إلى إسقاط الروابط من حروف عطف وغيرها. وذلك يتناسب مع ازدحام الأحداث وتشابكها" (١٥٤). مما يجعل اللغة يوصفها أداة تعبيرية تؤدي دورها بشكل فعال. يلقي بظلاله على القصة كلها. خاصة إذا لاحظنا تواتر هذه الطريقة في الكثير من عبارات القصة.

٢- حروف العطف وسرعة الحركة :

يستخدم الشارونى حروف العطف استخداما متميزا. وقد سبق أن أشرنا إليه سابقا. ففي قصة (الطريق) نجد تصاعد الحركة في المشهد الذي يرصد فيه الراوى ما يراه الأستاذ قدرى. ولنلاحظ ذلك - مرة أخرى-، يقول "وهكذا انطلق يسير متظاهرا بقراءة واجهات المحال. ومراقبة وجوه العابرين، فهناك عمامة. وهناك طربوش. وهذه عربة. وتلك دراجة. وهذا عابس. وذا باسم. وهذه لحية. وذلك شارب" (١٥٥). ولنلاحظ استخدام حروف الواو فى العطف. الذى يتبدل بعد ذلك

بقليل. حين يقول "ومحل أقمشة، فساعات، فجبن ... فرائحة
تفاح، فرائحة خبز، فصوص سوط، فأرض الطريق، فطرف
البنطلون؛ فوجهان، فوجه، فوجه، فوجه، فوجه عجبور
أفندي" (١٥٦). وهذا التغير في حروف العطف هو ما يجعلنا
نحس بمدى التغير في سرعة الجملة، وبالتالي في سرعة
دخول هذه المشاهدات إلى ذهن الأستاذ قدرى. خاصة إذا
لاحظنا أنه كان يرى - عند استخدام الواو - في الوجود التي
يراهنا سمات تميزها كاللحية أو الشارب، أو الابتسام أو
العيون. ثم عند انتقاله إلى السرعة الأعلى - باستخدام
الفاء - لا يجد متسعاً لملاحظة مثل هذه السمات، فنجد
يلحظ مجرد وجه. مما يعد معادلاً لسرعة دوران الأضمة
داخله، في تواز واضح بين ثلاثة خطوط : تصاعد الأضمة بداخله،
وتصاعد سرعة سيره، ثم تصاعد سرعة اللغة.

٣- اللغة المتصاعدة :

استخدم الشاروني بناء الجملة عن طريق تكرار المضافات
للتعبير عن شكل آخر من أشكال التصاعد. مثلما نرى في
قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود" حيث موجود -
حين كان على علاقة ائمة مع أو زوجته - يقرر أن "ترك

المفتاح. مفتاح باب البيت معها. خط دفاعنا الأول. ترك
المفتاح. مفتاح باب الغرفة في ثقبه خط دفاعنا الثاني
(١٥٧). غير أن هذا التصاعد يظهر مرة أخرى - في الصفحة
نفسها - حين يقول: "تبين أن زينب (زوجته) أَلقت بنفسها
من فوق السور. سور السطح. الذى به غرفتى" (١٥٨) في صورة
تساير تصاعد أزمته من جراء اقترافه جريمة الزنا بالمحارم.
إلى اقتران هذه الجريمة بموت إنسان يمت له بصلة حميمة
(زوجته). وهو ما يمثل عنصرا مهما في أزمة خوفه الوجودية.
وهو - كذلك - ما عبرت عنه القصة - في الجمل السابقة -
في صورة لغة انفعالية متصاعدة.

ملحق تقني:

استخدام فضاء الصفحة في قصة يوسف الشاروني

تعد القصة القصيرة في صورتها الحديثة، فنا أدبيا مقروءا بالدرجة الأولى. وذلك لاعتمادها في الأسس على تقنية الطباعة. في التواصل والانتشار بين جمهورها. فهي تطوير جذري لقالب فني بدائي. ليتفق مع الطباعة" (١٥٩). لذلك فإن عملية تلقي القصة القصيرة تعتمد على عين المتلقي. مدخلا أساسيا من مداخل عملية التلقي هذه. الأمر الذي يجذب الانتباه - بشدة - إلى الدور الذي يؤديه، أو يجب أن يؤديه، الفراغ الطباعي في بناء القصة القصيرة. حيث يمنح هذا الفراغ للنص شحنات جديدة. لا يمكن ملاحظتها إلا عن طريق النظر إلى هذا الفراغ. حيث إن "السطح المرئي.. قد أصبح مشحونا بمعنى مفروض، ولأن الطباعة لم تكن تتحكم فيما كانت توضع لتشكيل منه نصا فحسب، بل كذلك في الموقع الدقيق للكلمات على الصفحة، وعلاقتها الفراغية إحداها بالأخري" (١٦٠). وهو ما يجعل هذه الآلية مكملة للخطاب الذي يحمله النص.

وإذا كان الفراغ الطباعي يؤدي دوره الرئيس في الشعر

(الحديث منه على وجه الخصوص) كما أكدت العديد من الدراسات (١٦١). فمن الممكن ملاحظة هذا الدور كذلك - في القصة القصيرة، حيث إن القصة تتخذ في شكلها التقليدي، نمط الكتابة المستمرة في الصفحة، بحيث لا تبدو فيها المساحات البيضاء إلا فيما بين الفقرات، وبحيث يتضح، في الأشكال التجريبية في القصة القصيرة، التوزيع المحسوب، المقصود لهذه المساحات، واستخدام علامات الترقيم، والنقط، استخداما يمنح النص القصصي بعدا جديدا، قائما على تلك العلاقة الجدلية بين الأبيض (مساحات الكتابة)، والأبيض (مساحات الفراغ).

استخدم يوسف الشاروني بعض آليات الفراغ الطباعي استخداما ينم عن وعيه بدورها الفعال في منح النص القصصي أبعادا جديدة، وإن كان هذا الاستخدام قد بقي بعض الأحيان في إطار الاستخدام التقليدي، فإنه قد جرب عن طريقة تقنيات، يمكن أن تعد رائدة في مجال الوعي بأهمية الفراغ الطباعي في القصة القصيرة.

ومن تلك التقنيات :

أ- علامات الترقيم والنقط :

استخدم الشارونى علامات الترقيم فى كل قصصه بلا استثناء. استخدما يتسق مع القواعد التى وضعت لها. مثل تقسيم الجمل. والفصل بينها. والربط. والاستفهام. والتعجب. وشرطة الحوار. وأقواس التفسير. وأقواس التنصيص للحوار.

وقد حرص على وجود هذه العلامات فى شكل محسوب. ودقيق. بحيث توضع كعلامة فى مكانها الخاص بها. وأدى هذا الحرص إلى استخدامه لهذه العلامات فى حالات كان من الممكن التخلى عنها فيها. وكان هذا التخلى من السمات التى - إن وجدت - ستقوى الدعائم التى يرتكز عليها النص كما نجد فى قصته "الزحام". التى نص فيها على التلاصق سمة عامة للزحام وعلى أن هذا التلاصق يؤثر على اللغة. ففى الزحام "تتلاصق الأجساد. تتلاصق الكلمات. يختفى العطف. تختفى حروف العطف. يتلاشى الوصل. تتلاشى أسماء الوصل" (١٦٢). حيث يصر على استخدام الفاصلة استخدما تنظيميا. يوازى بين التركيب النحوى. ومشكلة القراءة. هذا التوازى الذى يقلل "من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ... ويؤكد. فى العادة. البناء القوى للمقال" (١٦٣).

غير أنه يسلب - على هذا النحو التنظيمي - هذا النص بالذات. كثيرا من السمات المؤكدة لمعنى الزحام، التي كانت ستظهر باختفاء هذه العلامات الترفيحية.

كما يستخدم الشاروني النقاط المتجاورة على السطر في معظم قصصه. وبدلالات مختلفة. ويمكن أن نرى كم استخدامه لهذه العلامة حسب الجدول التالي :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للنقاط	النسبة المئوية
العشاق الخمسة	١٨	١٠٠
رسالة إلى امرأة	١٢	١٠٠
الزحام	١٥	٦٨
الكراسي الموسيقية	١٦	٧٢
ما بعد المجموعات	١	١٠
المجموع	٦٢	٧٢ ٪ تقريبا

جدول رقم (٤)

حيث يتضح من هذا الجدول أن الشاروني استخدم النقاط المتجاورة على السطر في ثلاث وستين قصة من مجموع قصصه الذي يبلغ خمسا وثمانين. ويتساوى معنى هذه

النقط. سواء كانت نقطتين أو ثلاثا. مع معنى "دعوة القارئ إلى أن يملأ هذا الفراغ. وأن الفراغ هو المقابل للصمت (١٦٤). وهو المعنى الذى يتواتر فى استخدام الشارونى هذا. وإن اختلفت - أحيانا طرق هذا الاستخدام.

فهو يستخدمها - صراحة - للدلالة على فترات صمت فى الحوار الخالص. للدلالة على انفعالات. أو انتظار المتحاورين. وهو ما يجعل المتلقى ينتظر فترة يخالها تساوى عدد النقاط المتجاورة. قبل أن يشرع فى قراءة باقى الحوار. ويتحقق ذلك فى المثال التالى من قصة "العشاق الخمسة" :

- سمعت أنها أنجبت طفلا ..

- بل طفلا وطفلا ..

- وكان زوجها مريضا ..

- والآن أصبح معافى .. " (١٦٥).

بحيث يستكمل المتحاورون حواراتهم لتشكيل جملة واحدة طويلة تتخللها فترات صمت بين أجزائها .

كما يستخدم الشارونى هذه التقنية للدلالة على تحول ما. يطرأ على خط السرد فى القصة. ويتواتر هذا الاستخدام فى القصص ذات البعدين، التى يتوازى فيها خطان سرديان.

تكون - عادة - النقط المتجاورة فى مناطق الربط بينهما.

ويتحقق ذلك فى المثال التالى من القصة السابقة نفسها :

”وانتهى الطعام، وساعة الجامعة تدق عشر دقائق، والبحث

قد تشعب بنا، بحيث شمل نقاشا حول المذاهب، والقيم ..

وفى مصر كان عصر شباب الجيل يحاول، ما استطاع، أن

يتعرف على زعماء الفن والفكر فى العالم” (١١٦).

ومثال ذلك أيضا ”وكان الشيب يدب فى أفواههم

والشيخوخة تشيع فى أرواحهم وهم لا يزالون فى شرح

الشباب، وشباب الفلاحين فى قرى مصر وريفها، يذوون

ويتساقطون فى الأرض” (١١٧).

ويتضح فى المثالين أن فترة الصمت، التى تعبر عنها

النقطتان، هى منطقة التماس بين الخطين السرديين،

الخاص والعام فى قصة العشاق الخمسة.

وفى استخدام آخر للتقنية ذاتها، تدل النقطتان

المتجاورتان، على السطر، على فاصل يعمل عمل الجملة

الاعتراضية، للتعليق، أو الشرح، الذى يقوم به البطل الراوى، أو

الراوى، ويتحقق لك فى المثال التالى من قصة (العيد) :

”وتفرح بها أختى فرحا عظيما .. و أختى سعيدة ليست

صغيرة لأنها لا تتكلم وتمشى لكن ليس لها لعب كالتى
تلعب بها سيدتي" (١٦٨).

ونلاحظ أن تقنية النقط قد أسهمت فى إسباغ سمة
التداعى الحبر على هذا المونولوج الذى يحاول به الشارونى أن
يوازى طريقة تفكير الطفل. غير المنتظمة نوعاً.

ويستخدم الشارونى - كذلك - التقنية نفسها. لخلق ما
يمكن أن يطلق عليه "التتابع التكرارى". حيث تتتابع الجمل
التي ينطلق كل منها من معنى السابقة عليها، وتكرر فى
الوقت ذاته. معنى أو كلمة موجودة فيها. لتأكيد هذه الكلمة.
والإحساس بوطأتها. خاصة إذا أخذنا فى اعتبارنا فترات
الصمت بين هذه الجمل. تلك الفترات التي تدعو - مبدئياً -
لتأمل هذه المعانى المتكررة. ويمكن أن نلاحظ مثالا على ذلك
فى قصة "نشرة الأخبار" حيث يقول : "وكل جزء من لحمها،
ومن بدلة الرقص. يهتز كأنه قطعة منفصلة .. والمتفرجون
يهتزون .. والسطح يهتز .. تحت وطأة جسدها .. ووطأة
قدميها .. ووطأة التصفيق المنتظم" (١٦٩) ... حيث تكرر
لفظتى "يهتز" و"وطأة" متضافرا مع تلك المساحات
المنتظمة من الفراغ المنقوط يودى إلى التمهيد للحدث

الرئيس في القصة. وهو سقوط المنزل وانهيابه.

ونلاحظ أن القصص التي لم يستخدم فيها الشاروني هذه التقنية امتازت جميعها بالقصر الشديد، الداعي إلى تكثيف المعنى اللغوي. والتتابع الشديد السرعة بين المفردات. الذي يجب معه الاستعناء عن أية فواصل زمنية. وذلك في مثل قصص "أنا وابنتي". و "أنا وابني". و "قراقوش والجامع" وغيرها. كما أنه لم يستخدمها في القصص التقليدية. في تواز واضح بين تقليدية الشكل. وتقليدية المضمون. وذلك في مثل قصص "الانتظار" و "نصف رجل". و "البلهاء وطفلها".

ب- العناوين الجانبية :

جرت العادة في القصة القصيرة كتابتها بوصفها قطعة واحدة. قد تتمايز أجزاءها. لكنه تمايز لا يتحقق على مستوى الكتابة. وكان ذلك هو السائد في النمط التقليدي. فلم تعرف القصة القصيرة العناوين الجانبية المقسمة للنص القصصي.

وقد عالج يوسف الشاروني قصصه مستخدماً تقنية العناوين الجانبية. في تقسيمها إلى مقاطع. بحيث يشير كل عنوان جانبي إلى طبيعة هذا المقطع .

ويمكن أن نلاحظ الكم الذي استخدم به المشاركون هذه التقنية وتطور هذا الكم في الجدول التالي :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للعناوين الجانبية	النسبة المئوية
العشاق الخمسة	٢	١١ %
رسالة إلى امرأة	-	- %
الزحام	٢	٩.٩ %
الكراسي الموسيقية	٦	٢٧ %
ما بعد المجموعات	٢	٢٠ %
المجموع	١٢	١٤ %

جدول رقم (٥)

حيث استخدم المشاركون العناوين الجانبية في اثنتي عشرة قصة، مع تنوعه لطرق الاستخدام هذه.

يمكن أن تكون العناوين الجانبية مكونة لترتيب زمني خاص، كما لاحظنا - من قبل - في قصة "نظرية الجلدة الفاسدة" حيث المقدمة تمثل الحاضر، والبرهان يمثل الماضي، أما النتيجة فتتزع نحو المستقبل.

كما يمكن أن تكون هذه العناوين دالة على فجوات سردية،

وقفزات زمنية واسعة. تتم الإشارة إليها لملء هذا الزمن الفارع المتخيل زمنيا. أو الإشارة لعدم أهمية ما حدث داخل إطار هذا الزمن المسكوت عنه. كما في قصة (الضحك حتى البكاء). حيث يشير كل عنوان جانبي إلى شيء ذي علاقة بشخصية من شخصيات قصص الشاؤوني السابقة زمنيا على هذه القصة. وهي الشخصيات التي يجمعها الشاروني بوصفها مراحل نمو و تطور شخصية بطل (الضحك حتى البكاء). الذي أصبح كل شيء يضحكه. حتى أشد البلايا شرا. فنرى عناوين مثل : "اللوفة" في إشارة إلى بطل "دفاع منتصف الليل". و "مثانتى" في إشارة إلى "اعترافات ضيق الخلق والمثانة". و "مؤخرتى" في إشارة إلى بطل "المقرف المضحك" (١٧٠).

وتتحول هذه العناوين إلى إشارات واضحة للزمن. كما في آليات كتابة المذكرات واليوميات. التي أشرنا إليها عند الحديث عن الثغرات الزمنية في قصة (زوجي).

وقد تدل - كذلك - على تدخل السارد. تدخلات تحاول أن تنظم من الفيض القصصى. في فقرات منفصلة. تلقى الضوء على الشخصية. كما في "لمحات من حياة موجود عبد

الموجود". حين يكتب، فى نهاية القصة عبارة "أنا خائف إذن أنا غير موجود" (١٧١).

وكذلك يحدث فى قصة "الأم والوحش" حيث "اللقطة البعيدة" واللقطة القريبة "توضحان اختلاف منظوري السرد، وكيفية رؤية الأحداث.

. وإذا كان النشارونى قد وعى هذا الدور الذى تتسم به العناوين الجانبية، وحاول التجريب على أساس من استخدامه لها مبتكرا شكلا جديدا من أشكال التعامل مع الصفحة فى النص القصصى، فإن دور هذه العناوين ظل محصورا فى إطار تقليدي، حيث قامت هذه العناوين بتقسيم القصة إلى وحدات أساسية، أسهمت بشكل واضح فى تكريس عملية التتابع الخطى النصاعدى للأحداث.

ج : توزيع الكتابة فى الصفحة :

ثمة دور للمساحات البيضاء فى صفحة النص الأدبى، وهو الدور الذى يضيف إلى معنى النص معنى قائما على إضافة سمة جديدة إلى "الدال / النص القصصى، ليعبر بدقة عن مدلوله، ويتوازى معه، ويتواءم فى تطابق واضح" (١٧٢)، غير أن هذه السمة أشد لصوقا بالنص الشعري المعاصر - كما

أسلفنا -، حيث الكتابة القصصية تملأ الصفحة. فيما عدا فراغات بين الفقرات. وكذلك المساحات البيضاء في أسطر الحواز، التي تعد كل جملة فيها ممثلة لفقرة قائمة بذاتها. تضاف إلى الوحدات الأخرى.

وقد حاول الشارونى - فى أحيان قليلة - أن يغير من شكل هذه الكتابة. وعلى الرغم من ندرة محاولاته فى هذا الشأن - فى قصتين فقط - فإنه من الواجب الوقوف على هاتين المحاولتين نظرا لريادة الشارونى فى هذا المجال.

فى قصة (المقرف المضحك) يترك الشارونى، فى بعض الفقرات، مساحات بيضاء فى أول السطر. وآخره، لتأتى الكتابة متوسطة فى السطر بين بياضين. وذلك يتواتر فى الفقرات التى تشير إلى الأخبار والإعلانات التى يقرأها البطل (ياع) فى قصاصات الصحف التى يستخدمها بديلا لأوراق دورات المياه. فى صورة تجعل من هذه الفقرات خلفية عامة. واسعة تتوازى مع ما يعايشه (ياع) من أزمات.

ويشير البياض - هنا - إلى عبارات محذوفة. يحاول (ياع)، ومعه المتلقى، استكمالها. فى محاولة لمواجهة لغز حياته، التى لم يرها تكتمل ..

كما نلاحظ أن هذه العبارات غير المكتملة، هي في الحقيقة نهايات لعبارات أو جمل. وبمعنى آخر. مؤخراتها. مما يخلق نوعا من التركيز على أواخر الأشياء ونهاياتها.

وفي (شكوى الموظف الفصيح). تكتب الفقرات الموبولوجية بشكل يشبه شكل كتابة القصيدة الحديثة. بحيث تلخص قضية الشارون الأكثر استحواذا على اهتمامه. وهي القضية التي تظهر في صورة غنائية. مما يتواءم مع اللغة الخطابية التي تصاغ بها هذه الفقرات.

حيث يصوغ هذه الفقرات في جزء منفصل. خاص بها داخل القصة. بوصف هذه الفقرات إحدى شكاوى (الموظف الفصيح) التي عثر عليها بعد وفاته يقول :

”أنا الفرد المسحوق في القرن العشرين

في القرن التاسع عشر سحق الفرد المجموع

في القرن العشرين سحق المجموع الفرد

أنا الفرد المسحوق المنسحق. المطحون المنطحن“

(١٧٣).

إنها حالة غنائية حاول أن تستلهم - عبر الشكل

الطباعي - روح الشعر لمواجهة ما لا يمكن مواجهته .

د- نوع حروف الطباعة :

يمكن للكاتب أن يستثمر أنواع حروف الطباعة في التفريق بين زمن وآخر، أو مكان وآخر، أو حالة وحالة أخرى، أو للتركيز على معنى يريد تأكيده .

ولحروف الطباعة - تبعا للتقنيات الحديثة - أنواع كثيرة، منها الحروف المسودة ذات الشخانة الكبيرة، والحروف غير المسودة، والتي نطلق عليها - مجازا - الحروف البيضاء، وكذلك الحروف المائلة، في مقابل الحروف المستقيمة / المعتدلة كما يوجد العديد من أنواع الخطوط التي تكتب بها الحروف مثل خط النسخ، الأندلس، والأخبار.

وتبعا لهذا الاختلاف فمن الممكن أن " تستأثر الطباعة بالأحرف السوداء بزمن معين، والأحرف البيضاء بزمن آخر، منها يمكن الكاتب من تقديم عدد من الأزمنة التي يعيشها بطله في آن واحد" (١٧٤). وقد استخدم الشاروني هذه الآلية مرتين. وقد جاء الاستخدام في المرتين مغايرا لهذه الفكرة، غير أنه جاء للتأكيد على معنى الفقرة التي يقع عليها التسويد.

ففي قصة "الحذاء" نجد أن التسويد قد أصاب فقرة الحوار

بين صاحب الحذاء والإسكافي. وذلك للتأكيد على الخطاب الذي يتضح في هذا الحوار الذي يتوازي مع باقى الخطوط السردية فى القصة. ويؤكد الخطاب العام. حيث لا يذكر الحذاء فى هذا الحوار إطلاقاً. ليصبح التركيز على إقناع الإسكافي بترقيع الحذاء مرة أخرى أخيرة. مع التأكيد أنه لا فائدة من هذا الترقيع (١٧٥). إنه الخطاب العام الذى يتواءم فى الوقت نفسه مع خط السرد الموازى. المتعلق بالمظاهرات والاضطرابات. والفساد السياسى. وعدم وجود فائدة من تغيير الوزارات. بوصفه ترفيعاً سياسياً.

استخدم الشارونى التقنية نفسها بهذه الصورة. للتأكيد على الخطاب الرئيس للقصة فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود". بحيث تعد العبارة الافتتاحية فى أول القصة نقطة انطلاق للقصة بأكملها. ويتم التأكيد عليها عن طريق تسويدها. واتخاذها موقع الصدارة يقول: "الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين. لأن الماضى حدد مصير المستقبل. وهو محاصر بينهما. لا يستطيع الفكك من أيهما" (١٧٦).

وبذلك نجد أن الشارونى قد وعى - جزئياً - الدور الذى تؤديه

تقنيات الفضاء الطباعي في تكوين النص القصصي. غير أن بقاء هذا الوعي في إطار جزئي لم يسمح بتواتر هذه الظاهرة في قصصه، بصورة واضحة، بل ظلت في إطار محاولات نادرة أحيانا، وقليلة في أحيان أخرى.

وتتسم هذه المحاولات بالتجريبية - على الرغم من قلة عددها - نظرا لريادة الشاروني في هذا المجال. إضافة إلى أنها فتحت الباب أمام اللاحقين للتعامل - بحرية أكبر، وتعبيرية أوضح، مع الفضاء الطباعي بوصفه مكونا عضويا في القصة القصيرة.

هوامش الفصل الرابع والملحق

- (١) وبين بوث ، بلاغة الفن القصصى - ت. أ. د / أحمد خليل عردات. د / على بن أحمد الغامدى - طبع مركز الترجمة - جامعة الملك سعود - ١٩٩٤ - ص ٢٦ ..
- (٢) رولان بارت : لذة النص - سبق - ص ٤٩.
- (٣) حميد الحمدانى : بنية النص السردي - سبق - ص ٤٥.
- (٤) وبين بوث . بلاغة الفن القصصى - سبق - ص ٤٧٥.
- (٥) مجد الدين الفيروزابادى : القاموس المحيط - ط ٥ - المكتبة التجارية الكبرى - بالقاهرة - د. ت - ج ٢ - مادة (سرد) - ص ٤٥. ونلاحظ وجود عدة اصطلاحات منها : القص. الحكى. و السرد. وقد أثرنا استخدام السرد هنا لسببين : الأول هو تحقق المعنى المعجمى فيه. والثانى هو تواتره فى الدراسات الحديثة بصورة لافتة للنظر. غير أن هذا لا يمكن أن ينفى الدلالة الدقيقة لكل من القص والحكى.
- (٦) د/ محمد فكرى الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - دراسات أدبية - ط ١ - ١٩٩٨ - ص ١٠٩.
- (٧) محمود طاهر لاشين : سخرية النأى - سبق - قصة منزل للإيجار - ص ٥٢.
- (٨) عبد الحميد جوده السخار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق - ص ٣٦. ٣٧.
- (٩) روسوم غيوم : وجهة النظر - من كتاب : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير - مجموعة من الباحثين - ت : ناجى مصطفى - منشورات الحوار الأكاديمى الجامعى - ط ١ - ص ١٣.
- (١٠) عبد القادر الشاوى : الصوت السردى - "بيضة الديك" نموذج دراسى -

- مجلة الكرمل - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - مؤسسة بيسان -
نيقوسيا - ع (٢٥) - ١٩٨٧ - ص ١٧٤.
- (١١) عبد الرحمن أبو عوف : البحث عن طريق جديد للقصة المصرية - ط١ -
٢ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - سلسلة كتابات نقدية
- رقم (٦٤) يونيو - ١٩٩٧ - ص ١٥٥.
- (١٢) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق -
ص ٤٢ ، ٤٤
- (١٣) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق -
ص ٤٢ ، ٤٤ .
- (١٤) محمود البدوي . فندق الدانوب - قصة (ليلة في الحار) مكتبة مصر -
١٩٤١ - ص ٤٢.
- (١٥) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق -
ص ٤٠.
- (١٩) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - مرجع سبق - ص ١٨٢ .
- (٢٠) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي - ت : محمد برادة - دار الفكر
للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ - ١٩٨٧ - ص ١٠٨ .
- (٢١) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق -
ص ٤٢ .
- (٢٢) يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - مرجع سبق - ص ١٤٠.
- (٢٣) د/ صبرى حافظ : الرواية والواقع. متغيرات الواقع العربى واستجابات
الرواية الجمالية - مجلة إبداع - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
القاهرة - أكتوبر ١٩٩٢ - ص ٢٩.
- (٢٤) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق -
ص ٢٣٨ .
- (٢٥) وهو تعبیر د/ أحمد درويش. راجع . يوسف الشاروني ونصف قرن من
الإبداع - سبق.
- (٢٦) يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٤٠

- (٢٧) د/ شكري عياد : القصة القصيرة في مصر - سبق - ص ١٤٦.
(٢٨) محمود ظاهر لاشين : سخرية الناي - سبق - (قصة منزل للإيجار) - ص ١١.

- (٢٩) يحيى حقي : فجر القصة المصرية - سبق ص ٢٢٨
(٣٠) يحيى حقي : المرجع نفسه - ص ٢٢٨ , ٢٢٩
(٣١) برتراند مارشال : قراءة الرمزية :
Bertrand Marshal : Lire Lesymbolism (Dunne - Paris - 1993) P

115.
(٣٢) محمود تيمور : فن القصص - سبق - ص ٤٢
(٣٣) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ١٤٦.
(٣٤) د/ سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص ١١٢.
(٣٥) إبراهيم المصري : مجموعة قلوب الناس - قصة المقامر - ص ٢٥ -
نقلا عن د/ السعيد الورقي اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ٢٥.

- (٣٦) برتراند مارشال : مرجع سبق
Bertrand Marshal : Lire Lesymbolism (Dunne - Paris - 1993) p 114

- (٣٧) يحيى حقي : فجر القصة المصرية - سبق - ص ١٠٨.
(٣٨) جون كوين : بناء لغة الشعر - مرجع سبق - ص ٣١.
(٣٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد - مرجع سبق - ص ٢٤.
(٤٠) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - سبق - ص ١٨٤
(٤١) د/ سعيد يقطين : المرجع نفسه - سبق - ص ١٨٢
(٤٢) محمود تيمور : فن القصص - سبق - قصة إحسان لله - ص ١٠٢.
(٤٣) محمود تيمور : المرجع نفسه - ص ١٠٥
(٤٤) محمود ظاهر لاشين : سخرية الناي - سبق - قصة الانفجار - ص ٨٩.
(٤٥) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصور المجتمع الحديث -
سبق - ص ١٣٩.

- (٤٦) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي - سبق - ص ٦٠

- (٤٧) د/ خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨ - ص ٨٢.
- (٤٨) محمود تيمور : فن القصص - مرجع سبق - ص ٥٥.
- (٤٩) راجع . د/ شكري عياد : القصة القصيرة في مصر - سبق - ص ٧٩ - وما بعدها - (تطوير المقامات). وكذلك ص ١٥٨ . حيث يورد أمثله على سطوة ما أسماه "بالألفاظ الأدبية" لدى محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين. وشحاته عبيد.
- (٥٠) محمود طاهر لاشين : سحرية الناي - سبق - ص ١٥.
- (٥١) يحيى حقي : فجر القصة المصرية - سبق - ص ٨١.
- (٥٢) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - سبق - ص ١٥٠.
- (٥٣) يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٢٩.
- (٥٤) د/ صلاح فضل : دراما الأسلوب في كناسة الدكان - إبداع - أغسطس ١٩٩٢ - ص ٨١.
- (٥٥) د/ صبرى حافظ . الرواية والواقع - متغيرات الواقع العريس واستجابات الرواية الجمالية - سبق - ص ٣٩ .
- (٥٦) برنارد دى فوتو : عالم القصة - سبق - ص ٢١٨.
- (٥٧) حميد لحمداني : بنية النص السردي - سبق - ص ٥٠.
- (٥٨) عز الدين المدني : الأدب التجريبي - سبق - ص ١٢.
- (٥٩) جلال العشري : مبدعا وناقدا - سبق - ص ١١.
- (٦٠) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينيات - سبق - ص ٥٢، ٥٢.
- (٦١) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - سبق - ص ٧٧.
- (٦٢) راجع : يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - قصص (الضحك حتى البكاء).
- (٦٣) روسوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ١٣.
- (٦٤) يوسف الشاروني : الأعمال القصصية الكاملة - ج ١ - ص ١٤٤.

- (١٥) يوسف الشارونى : نفسه - ج١ - ص ١٦٠.
- (١٦) يوسف الشارونى : المرجع نفسه - ج١ - ص ١٨٢، ١٨٤.
- (١٧) روسنوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ٢٢.
- (١٨) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة - سبق - ص ١٨، ١٩.
- (١٩) روبرت همفرى : المرجع نفسه - ص ٤١.
- (٧٠) د/ نبيل على : "ذات" صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتى - مجلة إبداع - ديسمبر ١٩٩٢ - ص ٤٩.
- (٧١) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - ج٢ - سبق - ص ١٧١.
- (٧٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ - ص ١٨٩.
- (٧٣) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - سبق - ج٢ - ص ١٤.
- (٧٤) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - سبق - ج٢ - ص ١٨.
- (٧٥) روبرت همفرى : تيار الوعى - سبق - ص ١٥.
- (٧٦) روسنوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ١٤.
- (٧٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٢، ١٩.
- (٧٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٣، ٢٠.
- (٧٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ - ص ٢٥٧.
- (٨٠) يحيى حقن : مبدعا وناقدا - سبق ص ١٤٥.
- (٨١) أحمد محمد عطية : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٤١.
- (٨٢) عن : وين بوث : المسافة ووجهة النظر - من كتاب نظرية السرد - سبق - ص ٤١.
- (٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٥٦.
- (٨٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٥٦.
- (٨٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٥٦.

- (٨٦) روبرت همفري : تيار الوعي - سبق - ص
(*) (١٦) سنت عشرة قصة.
(٨٧) روبرت همفري : تيار الوعي - سبق - ص ٥٧.
(٨٨) كريستيان أنجليت : السرديات - من كتاب نظريات السرد - سبق - ص ١١٠.

- (٨٩) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي - سبق - ص ٥١
(٩٠) روبرت همفري : تيار الوعي - سبق - ص ٥١.
(٩١) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١١٨.
(٩٢) يوسف الشاروني : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٢٣.
(٩٣) يوسف الشاروني : مع القصة القصيرة - سبق - ص ٢٧٤.
(٩٤) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ص ٢٧٤.
(٩٥) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج١ - ص ١٧٧.
(٩٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٨٧.
(٩٧) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - قصة الوقائع الغريبة - ص ٥.

- (٩٨) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ص ٥
(٩٩) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ص ١٠.
(١٠٠) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - راجع ص ١٩.
(١٠١) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ص ٢٢
(١٠٢) د/ نبيل علي : ذات صنع الله إبراهيم - سبق - إبداع - ص ٤٩
(١٠٣) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - ص ٧.
(١٠٤) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - ص ١٢.
(١٠٥) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - ص ١٢
(١٠٦) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - سبق - ص ١٢، ١٣.
(١٠٧) كريستيان أنجليت : السرديات - من كتاب نظرية السرد - سبق - ص ١٠٢

- (١٠٨) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٣٤

- (١٠٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٣٦
 (١١٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٣٧
 (١١١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٣٨
 (١١٢) كريستيان أنجليت : السرديات - من كتاب نظرية السرد - سبق ص ١٠١

(١٠٤) د/ أحمد درويش . يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - مبدعا وناقدا - سبق - ص ١١٢

- (١١٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١١٠
 (١١٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٠٨
 (١١٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١١١
 (١١٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٧٨
 (١١٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٧٨
 (١١٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٧٩
 (١٢٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٣٠
 (١٢١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٧
 (١٢٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ٣٩٨
 (١٢٣) تيرى إيجيلتون : ما الأدب - سبق - الأربعائون - ص ١٤١
 (١٢٤) د/ محمد فكرى الجزاز: العنوان وسيميوطيقا الاتصال - سبق - ص ٤٥

(١٢٥) د/ أحمد درويش : الكلمة والمجهر - دار الهانى للطباعة - القاهرة - ص ٥

(١٢٦) د/ عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى - ج١ - دار الهداية - سلسلة كتاب الجنوبي - ط١ - ١٩٩٢ - ص ٤٩

(١٢٧) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى - سبق - ص ٤٣

(١٢٨) د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١١٤) - أغسطس ١٩٩٢ - ص ٥٧

- (١٢٩) يحيى حقى : رسالة إلى امرأة - مبدعا وناقدا- سبق - ص ١٤٩
- (١٣٠) يحيى حقى : المرجع نفسه - ص ١٤٩.
- (١٣١) أحمد محمد عطية : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٤.
- (١٣٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١١.
- (١٣٣) يوسف العقيد : الأم والوحش - من كتاب مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٦٤.
- (١٣٤) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ٧٤، ٧٥.
- (١٣٥) ريمون فرنسيس : مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٦٣.
- (١٣٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٤٣.
- (١٣٧) يوسف الشارونى - المرجع نفسه - ج١ - ص ١٥٣.
- (١٣٨) د/ عبد الحميد إبراهيم : تكوينات يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٥١.
- (١٣٩) د/ سيد النساخ : اتجاهات القصة المصرية - سبق - حوار مع الشارونى - ص ٣١٢.
- (١٤٠) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٢٤.
- (١٤١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٥٣ - التأكيد من عندى .
- (١٤٢) د/ صلاح فصل : بلاغة الخطاب وعلم النص - سبق - ص ٥٥.
- (١٤٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ - ص ٢٤ - التأكيد من عندى.
- (١٤٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ - ص ٤٣، التأكيد من عندى
- (١٤٥) د/ رجاء عيد : لغة الشعر قراءة فى الشعر العربى الحديث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٨٥ - ص ٨٠.
- (١٤٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ - ص ١٩، التأكيد من عندى.

- (١٤٧) روبرت هفري : تيار الوعي - سبق - ص ١١٧ .
- (١٤٨) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٧.
- (١٤٩) د/ عبد الحميد إبراهيم : تكوينات يوسف الشاروني - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٥٨.
- (١٥٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٧٩.
- (١٥١) جون. كوين : بناء لغة الشعر - ت د/ أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية رقم (٢) القاهرة ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ - ص ١٦٥.
- (١٥٢) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٤.
- (١٥٣) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٤.
- (١٥٤) أحمد مختار عمر : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٩٤.
- (١٥٥) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١١٦.
- (١٥٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١١٦.
- (١٥٧) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٣٧.
- (١٥٨) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٣٧.
- (١٥٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد - مرجع سابق - ص ٥٤.
- (١٦٠) والتر. ج. أونج : الشفاهية والكتابية - ت. د/ حسن البنا عز الدين - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٨٢) - الكويت - فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٢٢.
- (١٦١) راجع في ذلك : د/ أحمد درويش : الكلمة والمجهر - مرجع سابق - ص ١٨١ وما بعدها. وكذلك : جون كوين : اللغة العليا - النظرية الشعرية - ت : د/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ - ص ١٢١ ، ١٢٧. وراجع أيضا : جون كوين : بناء لغة الشعر. مرجع سابق - ص ١٧. ص ١٠٩.
- (١٦٢) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٢١.
- (١٦٣) جون كوين : بناء لغة الشعر - سبق - ص ١٧. ونلاحظ أنه يورد "المقال" مثالا على لغة النشر في معرض المقارنة بين لغة الشعر

ولغة النشر.

- (١٦٤) والتر . ج . أونج: الشفاهية والكتابية - سبق - ص ٢٢٣.
- (١٦٥) يوسف الشاروني . الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٧.
- (١٦٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٣.
- (١٦٧) يوسف الشاروني . الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ١٥.
- (١٦٨) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٢١.
- (١٦٩) يوسف الشاروني . الأعمال الكاملة - سبق - ج ١ - ص ٢٤٥.
- (١٧٠) يوسف الشاروني : الصحك حتى البكاء - مرجع سبق - ص ٢٨٢ : ٤٨٦.

- (١٧١) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ - ص ٥٤.
- (١٧٢) راجع في ذلك : جون كوين : اللغة العليا - سبق - ص ١٢٧.
- (١٧٣) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ - ص ٢٢٨.
- (١٧٤) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي - سبق - ص ٢٢.
- (١٧٥) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ - قصة الحذاء - ص ١٠٦.

- (١٧٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - ج ٢ - ص ٢٩.

خاتمة الدراسة

بدأت هذه الدراسة بمناقشة مصطلح التجريب، الذي يعتبر - حتى الآن - مضطرباً خاصاً بفنون غير أدبية. وقد كان لابد من مساءلته عن كفاءته الاصطلاحية على إنجاز موضوع الدراسة.

ومن ثم فقد بدأت هذه الدراسة على مدار - فصولها الأربعة - في توسيع مفهوم التجريب السائد لكي يصبح سمة يمكن أن يوصف بها الأدب الذي تتوفر فيه السمات التجريبية.

وقد أثبتت هذه الدراسة إمكانية وصف الأدب - عموماً - بالتجريب، إذا توفرت فيه سمات الوعي، خلال محاولته التجريب لإزاحة منظومة التقاليد التي يسير على أساسها فنه.

ويوصف الأدب - كذلك - بالتجريب إذا توفرت في مبدعه سمات الممارسة الدائبة، والتطوير المستمر في آليات الكتابة، والرغبة في استمرار هذا التطوير للخروج على المواضع، والتقاليد السائدة، و المستقرة في مجالها الإبداعي.

ويمكن لكل السمات السابقة أن تتوفر في الأدب، أياً كان نوعه، و بالتالى فإن هذه السمات لا يمكن أن تكون مقصورة على العصر الحديث، و ذلك على الرغم من أن مفهوم التجريب لم يظهر فى الدراسات الأدبية إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وهذا ما يمكن لنا أن نرى أن هذه الدراسة نظرت إليه من منظور جديد تمت - من خلاله - دراسة قصص يوسف الشارونى القصيرة عبر دراسة عناصرها دراسة رأسية.

ويمكن أن نستخلص من هذه الدراسة أن يوسف الشارونى كاتب قصصى تجريبى، إذا قيس بمن قبله من كتاب القصة القصيرة، فقد حاول الخروج على المواضع القصصية السائدة، أو التى كانت سائدة عندما بدأ مشروعه الإبداعي.

ولعل هذا سبب من الأسباب التى دعت هذه الدراسة إلى نعت هذه المواضع السائدة بأنها : خطاب قصصى تقليدى، على أساس أن الشارونى قد نجح فى عمل إزاحة لبعض عناصرها. الأمر الذى خلخل استقرارها، وجعلها خطاباً سابقاً.

وقد استخدم يوسف الشارونى التقنيات التجريبية فى

قصصه. بهدف الوصول إلى تكوين قصصى مبدع. غير مسبق...

وقد تحقق ذلك فى مجموع (١٥) خمس وستين قصة. من مجموع قصصه القصيرة البالغ (٨٥) حمسا وثمانين قصة. وذلك بنسبة ٧٦ ٪.

وإذا كانت هذه النسبة الكبيرة تفرض علينا وصف الشارونى بأنه كاتب تجريبى للقصة القصيرة. فإن القصص العشرين الباقية. التى تمثل نسبة ٢٣.٦ ٪. وتتحقق فيها السمات التقليدية. ترتبط بظروف النشر. ويؤثر فيها ارتباط القصة القصيرة بالصحافة. وهو أمر لا يجب إغفاله. أو إهمال أثره الكبير على كتاب القصة القصيرة.

إذا كانت هذه الدراسة لا تتخذ من التقييم هدفا نهائيا. إضافة إلى اعتبارها أن التجريب سمة مثل أية سمة يمكن أن يتصف بها الأدب. وأن هذه السمة ليست مدحا أو قدحا فى هذا الأدب. فإن نسبة القصص التى سارت على نهج الخطاب القصصى التقليدى فى قصص يوسف الشارونى لا تؤثر على الحكم بريادته للقصة التجريبية.

وهو الأمر الذى جعل الدراسة تنظر إلى سلبيات القصة

التجريبية لدى الشارونى - مثل التوازى الهندسى المفتعل
 الشديد الإحكام فى القصة ذات البعدين - بوصفها أمرا
 طبيعيا فى مرحلة الريادة .

ويوضح الجدول التالى عدد القصص التى استخدم فيها
 الشارونى آليات تجريبية حسب كل عنصر من عناصر القص :

اسم المجموعة	عدد القصص	المسث	النسبة	الزمن	المكان	طرائق السرد	اللغة
المشاق الخمسة	١٨	١٣	١٤	١٠	٧	١٤	٩
رسالة إلى امرأة	١٣	٨	٨	٩	٤	٦	٣
الزحباب	٢٢	١٠	٤	١٣	٣	٦	٤
الكراسى الموسيقية	٢٢	١٢	٨	٩	٢	٩	٨
ما بعد المجموعات	١٠	٧	٧	٧	٣	٦	٥
المجموع	٨٥	٥٠	٤١	٤٥	١٩	٤١	٢٩
النسبة المئوية	-	%٧٦.٩	%٤٨.٢	%٥٨.٨	%٢٢.٢	%٤٨.٢	%٣٤.١

جدول رقم (٦)

وبدلنا هذا الجدول على مدى استخدام الشارونى لكل
عنصر من عناصر القصة تجريبيا. حيث يتضح مدى اهتمامه
بالتجريب في الحدث. الذى استحوذ على كثير من قصصه.
خمسين بالتحديد. كما يقل اهتمامه بالتجريب فى عنصر
المكان الذى يظهر بصورة تجريبية فى تسع عشرة قصة
فقط.

وتظهر سمة الممارسة. والوعى. بالنسبة للمبدع
التجريبى فى استمرار كونه مجريا طوال مشواره الإبداعى.
وهو ما يمكن أن نلمحه بالنظر إلى نسبة القصص التى جرب
الشارونى فيها على مدار مجموعاته كلها.

والملاحظ أن محاولات الشارونى التجريبية كانت أشد
ظهورا فى مجموعته الأولى "العشاق الخمسة". حيث إنه
استخدم العناصر المشار إليها سلفا بنسبة ٨٣.٣% وتقل
هذه النسبة قليلا فى مجموعة "رسالة إلى امرأة" لتصبح
٧٦,٢%. وتقل كذلك فى "الزحام" فتصبح ٧٢.٧%. ثم ترتفع فى
الكراسى الموسيقية لتكون ٧٧.٢%. غير إنها فيما بعد
المجموعات تصل إلى ذروتها فتصبح ٨٠%.

وهذا ما يدلنا على الثبات الكمي - تقريبا - فى موقف

الشارونى من استخدام آليات تجريبية فى قصصه، مما يدلنا على ثبات موقفه التجريبى. حيث تتقارب نسب استخدامه للتقنيات التجريبية فى مجموعاته كلها. وبحيث تكون القصص المفردة - المنشورة فيما بعد المجموعات - هى الأعلى نسبة لاستخدام هذه التقنيات، وتكون مجموعة "الزحام" هى الأقل نسبة فى هذا الصدد.

ولعل ذلك مرجعه إلى حرية الشارونى فى التعامل مع القصص المفردة بوصفها تجارب غير ذات ارتباط بسواها وحاجته إلى أن يضع قصص كل مجموعة فى إطار خاص بها يحاول ألا تخرج عنه .

والجدول التالى يوضح عدد القصص المستخدمة لآليات تجريبية فى كل مجموعة ونسبها .

اسم المجموعة	عدد القصص	عدد القصص المستخدمة لتقنيات تجريبية	النسبة المئوية
المشاق الخمسة	١٨	١٥	٪٨٣.٣
رسالة إلى امرأة	١٣	١٠	٪٧٦.٢
الزحام	٢٢	١٦	٪٧٢.٧
الكراسي الموسيقية	٢٢	١٧	٪٧٧.٢
ما بعد المجموعات	١٠	٨	٪٨٠
	٨٥	٦٥	٪٧٦.٤

جدول رقم (٧)

إن سمة ثبات الموقف التجريبي من السمات التي تشير إلى وعى الشارونى بأبعاد هذا الموقف. وهى سمة تجعل منه كاتباً قصصياً تجريبياً من دون شك.

وهو ما أثبتته الدراسة عبر مناقشتها لعناصر القصة القصيرة لدى يوسف الشارونى.

كان من أهم المجالات الجديدة التى دخلت إليها هذه الدراسة مجال دراسة الفضاء الطباعى فى القصة القصيرة.

حيث استخدم هذا المجال - من قبل - فى دراسة الشعر، ثم بدأ فى الشيوع فى الدراسات الحديثة.

لكنها - فيما نعلم - المرة الأولى التى يدرس فيها فضاء الطباعة على مستوى نص القصة القصيرة.

وقد أثبتت هذه الدراسة ريادة الشارونى فى مجال الاهتمام بالفضاء الطباعى. عبر استخداماته الموحية لعلامات الترقيم: والنقط المتجاورة على السطر والعناوين الجانبية إلخ.

وبما توصلت إليه هذه الدراسة أن قصص يوسف الشارونى قد مثلت منعطفًا مهمًا فى تاريخ تطور القصة القصيرة المصرية. وأنه، عبر استخدامه للتقنيات التجريبية فى القصة القصيرة، قد فتح طرقًا جديدة للقصة المصرية، واستشرف آفاقًا لم تكن مطروقة من قبل، وهو ما تراه الدراسة نقطة انطلاق لما ظهر فى أوائل الستينيات، وما بعدها من تيارات قصصية أسهمت فى تغيير شكل القصة المصرية تمامًا.

كما أثبتت الدراسة انطلاق تجريب الشارونى من أرضية صلبة تعتمد على الارتباط بالتراث، بأشكاله وصوره وأجناسه

كافة.

فهو ينمى النص الأدبي السابق عليه. كما رأينا فى قصتى
زبطة ، و "مصرع عباس الحلو". ويحول من رؤية النص الأدبي
كما فعل مع "سياحة الحاج". فى قصة "سياحة البطل".
وهو يعتمد على مقولات التراث كما فى "اعترافات ضيق
الخلق..". و "الوقائع الغريبة .." ويدور ذلك فى أطر فلسفية
كما فى "لمحات من حياة موجود".

كما أن كثيرا من قصص الشارونى ترتبط وثيقا بالتراث
الدينى المسيحى مثل: "أنيسة"، و "زين"، و "الظفر واللحم".
إن الشارونى مع توظيفه لأنواع هذه الموروثات يعتمد
كذلك على النص القصصى التقليدى. فهو يضع عينه عليه
ينمى. المناطق الإيجابية منه فى قصته. ويتحاشى الوقوع فى
سلبياته.

ولعل فى قصصه القصيرة جدا. فى مجموعتى "الزحام"، و
"الكراسى الموسيقية" خير دليل على استخدامه لنمط
النادرة العربية التراثية فى بنائه لقصته.

وترى الدراسة - لذلك - وجوب أفراد العديد من الدراسات
لمناقشة استخدام وتوظيف التراث فى القصة القصيرة على

وجه الخصوص. وذلك عبر دراسة توظيف التراث والارتباط به خلال العقود السابقة. وذلك لأهمية التراث - عموما - لكونه الجذر الذى يربط العمل الأدبى - أيا كان نوعه - بأرضه الأصلية التى يقف عليها. وينبع منها.

من ناحية أخرى. إذا كانت هذه الدراسة قد أثبتت إمكانية وسم الأدب - عموما - بسمة التجريبية. فمن الواجب على دارس الأدب - كذلك - استمرار النظر إلى الآداب الحديثة على أساس من هذه النظرة. وبذلك يمكن اختبار التيارات الحديثة. والحداثية فى الأدب بوصفها تنتمى إلى الأدب التجريبي. وهو الأمر الذى سيفتح الباب لرؤية هذه التيارات رؤية جديدة. كما أنها رؤية - لو صحت - ستكون أكثر استقرارا وثباتا. على أساس من علاقة هذه التيارات بما قبلها. على عكس ما يحدث من محاولات لبتز الاتجاهات الحديثة فى الأدب - عموما - عن تراثها.

وإذا كانت هذه الدراسة قد دخلت فى مجال دراسة الفضاء الطباعى فى النص القصصى. فإنها ترى وجوب التركيز فى الدراسات القادمة على هذا العنصر فى النصوص القصصية الحديثة. خاصة عند مبدعى القصة القصيرة الذين يظهر

هذا العنصر واضحاً في نصوصهم. حيث إنه عنصر يبدو ذا بعد دلالي مهم. أسهم في البناء الدلالي الموحى للكثير من النصوص القصصية التجريبية على وجه الخصوص، وهو الأمر الذي لم يدرس باستيفاء حتى الآن.

وإذا كانت هذه الدراسة قد أثبتت ريادة يوسف الشاروني في استخدام التقنيات التجريبية في القصة القصيرة المصرية، فإن ما يجب التوصية به - إذن - هو دراسة أثر قصة الشاروني فيمن جاء بعده من قصاصين أسهموا في تطوير هذه الآليات، وفتحوا الباب أكثر وأكثر، وطرقوا ذلك الدرب الذي مهده لهم يوسف الشاروني، ومن أمثال هؤلاء يحيى الطاهر عبد الله، صنع الله إبراهيم، ومحمد مستجاب، وجمال الغيطاني و محمد حافظ رجب، وغيرهم الكثيرين من كتاب القصة القصيرة في الستينيات، وما تلاها.

حيث يجب النظر إلى الصدى الذي حققته تلك التقنيات التي بدأ الشاروني في استخدامها أو تطويرها، فيما تلاها من تجارب، وكيف استقرت المنظومة التي بدأ الشاروني في استخدامها عناصرها ؟ وهل استبدلت بمنظومة أخرى أكثر جدة ؟ أم لا ؟.

وهذه الأسئلة هي التي أشارت هذه الدراسة إليها في البداية، بأن طرحها أو تفجيرها هدف أساسي لها. ولعل النظر في قصة يوسف الشاروني التجريبية، بوصفها قصة رائدة في هذا المجال، يساهم في الإجابة على جزء من هذه الأسئلة التي تحتاج الكثير من الجهود المخلصة، والأعمار الخالصة لإجابة عليها. .

مصادر الدراسة ومراجعتها

ثبت بأهم مصادر الدراسة ومراجعتها

أولا المكتب المقدس:-

١ - القرآن الكريم

٢ - الكتاب المقدس .

ثانيا المعاجم:-

٣ - مجد الدين الفيروزابادى . القاموس المحيط - المكتبة التحارية .
الكبرى - القاهرة - د. ت

٤ - مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوحيز - مجمع اللغة العربية
- القاهرة ١٩٩٠.

٥ - محمد على الفاروقى التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون - ت د /
لطفى عبد البديع - ترجم النصوص الفارسية د/ عبد النعيم محمد
حسنيين - مراجعة : أمين الخولى. وزارة الثقافة والإرشاد - المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٢.

٦ - ابن منظور الأزدى المصرى : لسان العرب - تحقيق عبد الله على الكبير
- محمد أحمد حسب الله - هاشم محمد الشاذلى - دار المعارف -
القاهرة - د. ت.

ثالثاً: المصادر:-

٧ - يوسف الشارونى : الأم والوحش - دار ماحد للطباعة - القاهرة - ط ١
- ١٩٨٢

٨ - يوسف الشارونى : المجموعات القصصية الكاملة - ج ١ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.

٩ - يوسف الشارونى : المجموعات القصصية الكاملة - ج ٢ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.

١٠ - يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء - الهيئة العامة لقصور
الثقافة - سلسلة أصوات أدبية - رقم (١٩٩) - القاهرة - مارس ١٩٩٧.

رابعاً، المراجع العربية:

- ١١ - أحمد درويش (د) : الكلمة والمجهر - دار الهانى للطباعة - القاهرة ١٩٩٣.
- ١٢ - أحمد درويش (د) : فى النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة - دار الشروق - القاهرة - ط ١ - ١٩٩١
- ١٣ - إدوار الخراط : الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٤.
- ١٤ - حسن سعد : الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨١
- ١٥ - حسين حماد (د) : الإنسان وحيداً - دراسة في مفهوم الاغتراب في الفكر الوجودي المعاصر الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة مكتبة الشباب - رقم (٢٩) - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٥.
- ١٦ - حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٩١.
- ١٧ - خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (١٩٩٠) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨.
- ١٨ - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن (د) : الاغتراب فى الشعر الكويتي - حوليات كلية الآداب - الحولية الرابعة عشرة - الرسالة الرابعة والتسعون - مجلس النشر العلمى - جامعة الكويت - الكويت - ١٩٩٤.
- ١٩ - سعيد بنكراد : النص السردي - نحو سيميائيات للأيدولوجيا - دار الأمان - الرباط - ط ١ - ١٩٩١.
- ٢٠ - السعيد الورقى (د) : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٤.
- ٢١ - السعيد الورقى (د) : القصة والفنون الجميلة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة مكتبة الشباب رقم (٥٧) - القاهرة - يونيو -

١٩٩٧.

- ٢٢ - سعيد يقطين : القراءة والتجربة - حول التجريب الروائي الجديد
بالمغرب - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٥.
- ٢٣ - سيد حامد النساج (د) : دليل القصة المصرية القصيرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٢
- ٢٤ - سيد حامد النساج (د) : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مكتبة
غريب - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٨.
- ٢٥ - سيد حامد النساج (د) : أصوات في القصة القصيرة المصرية - دار
المعارف - القاهرة - ١٩٩٤
- ٢٦ - سيزا قاسم (د) : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٤.
- ٢٧ - شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية - المجلس الأعلى
للثقافة - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٧.
- ٢٨ - شكري عياد (د) : القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن
أدبي - دار المعرفة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٩.
- ٢٩ - شكري عياد (د) : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين -
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة -
رقم (١٧٧) - الكويت سبتمبر ١٩٩٣.
- ٣٠ - صلاح صالح : قصايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - دار شرقيات
- القاهرة - ط ١ - ١٩٩٧
- ٣١ - صلاح فضل (د) : بلاغة الخطاب وعالم النص - المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١١٤) -
الكويت - أغسطس ١٩٩٢.
- ٣٢ - عبد الحميد إبراهيم (د) : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث -
دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٣.
- ٣٣ - عبد الحميد إبراهيم (د) : القصة المصرية في الستينيات - دار المعارف -
سلسلة اقرأ - رقم (٥٤١) - القاهرة - ١٩٨٨.

- ٣٤ - عبد الحميد إبراهيم (د) : مقالات فى النقد الأدبى - جدا - دار الهداية
- سلسلة كتاب الجتوبى - ط ١ - ١٩٩٢.
- ٣٥ - عبد الحميد إبراهيم (د) : نقاد الحداثة وموت القارىء - نادى القصيم
الأدبى ببريدة - ١٤١٥ هـ .
- ٣٦ - عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجارىسى الذاتية - مكتبة
مصر - القاهرة - د. ت .
- ٣٧ - عبد الرحمن أبو عوف : البحث عن طريق جديد للقصة المصرية -
الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم (١٤) -
القاهرة ط ٢ - يونيو - ١٩٩٧.
- ٣٨ - عبد الله أبو هيف (د) : عن التقاليد والتحديث فى القصة العربية -
اتحاد الكتاب العرب دمشق - ١٩٩٢.
- ٣٩ - عبد المحسن طه بدر (د) : تطور الرواية العربية فى مصر - (١٨٧٠ -
١٩٢٨) - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٧ .
- ٤٠ - عز الدين المدنى : الأدب التجربى - مركز الوطن العربى للنشر
والإعلام. سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية - رقم (١) - الإسكندرية -
١٩٨٨.
- ٤١ - محمد رجاء عيد (د) : لغة الشعر - قراءة فى الشعر العربى الحديث -
منشأة المعارف - الإسكندرية - ١٩٨٥.
- ٤٢ - محمد فتوح أحمد (د) : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار
المعارف - القاهرة ط ٢ - ١٩٨٤.
- ٤٣ - محمد فكرى الجزار (د) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٨.
- ٤٤ - محمد تيمور : فن القصص - مجلة الشرق الجديد - عدد خاص - ح -
٧ - القاهرة - أكتوبر - ١٩٤٥.
- ٤٥ - محمود الحسينى (د) : تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة -
الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم (٥٩) -
القاهرة - يناير ١٩٩٧.

- ٤٦ - محمود طاهر لاشين : سخرية الناي - الندار القومية للطباعة والنشر - المكتبة العربية - القاهرة - ١٩٦٤.
- ٤٧ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٩.
- ٤٨ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨.
- ٤٩ - نبيل فرح (جمع وتقديم) : الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني - دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١.
- ٥٠ - نبيل فرج : يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥.
- ٥١ - نبيل نوفل (د) : ثلاثة بحوث في الرواية المصرية المعاصرة - أبحاث مؤتمر الإبداع الروائي في إقليم غرب ووسط الدلتا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يناير ١٩٩٤.
- ٥٢ - نعيم عطية (د) : يوسف الشاروني وعالمه القصصي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتاب الثقافة الجديدة - رقم (١٤) - القاهرة - يونيو ١٩٩٤.
- ٥٣ - وليد الخشاب : دراسات في تعدى النص - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة الكتاب الأول - القاهرة - ١٩٩٥.
- ٥٤ - يحيى حقي : فجر القصة المصرية. وسيت دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يحيى حقي - رقم (٢) - القاهرة ١٩٨٧.
- ٥٥ - يوسف الشاروني : القصة نظرياً وتطبيقاً - دار الهلال - كتاب الهلال. ع (١٠٣) - القاهرة - أبريل ١٩٧٧.
- ٥٦ - يوسف الشاروني : رحلتني مع القراءة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٢.
- ٥٧ - يوسف الشاروني : مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة

- للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ .
- ٥٨ - يوسف الشارونى : مع الدراما - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية القاهرة - ١٩٨٩ .
- ٥٩ - يوسف الشارونى : مع الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يوسف الشارونى رقم (٣) - القاهرة - ١٩٩٤ .
- ٦٠ - يوسف الشارونى : القصة تطوراً وتمرداً - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - رقم (٣٨) - القاهرة - مارس ١٩٩٥ .
- ٦١ - يوسف الشارونى : مع التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يوسف الشارونى - رقم (٦) - القاهرة - ١٩٩٦
- خامساً : المقالات العربية :-
- ٦٢ - آمال فريد : القصة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة - مجلة فصول م ١ - ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢
- ٦٣ - أحمد درويش (د) : يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - جريدة الأهرام - القاهرة - ٢٤ سبتمبر ١٩٩٢ .
- ٦٤ - أحمد درويش (د) : صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى - مجلة العربى الكويت - ع (٤٢٤) - مارس ١٩٩٤ .
- ٦٥ - إدوار الخراط : حول مغامرات التجريب فى الأدب والفن - حوار - جريدة العربى - الحزب الديمقراطى العربى الناصرى - القاهرة - ع (٥٤) - ١١ يوليو ١٩٩٤
- ٦٦ - إلهام منصور : فى المسألة الدينية الأخلاقية عند كنه - مجلة العرب والفكر العالمى - ع (٩٨ / ٩٩) مركز الإنماء القومى - بيروت - ديسمبر ١٩٨٨ .
- ٦٧ - جابر عصفور (د) : المسرح والتجريب (مفتتح) - فصول - م ١٢ - ع ٤ - ح ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - شتاء ١٩٩٥ .
- ٦٨ - جلال حافظ : ملاحظات حول التجريب فى المسرح - فصول - م ١٢ - ع ٤ - ح ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - شتاء ١٩٩٥ .

١٩٩٥.

- ٦٩ - شكرى عياد (د) : يوسف الشارونى والقصة الحديثة - مجلة الهلال -
ع (٣) - دار الهلال - القاهرة - مارس ١٩٩٤.
- ٧٠ - صبرى حافظ (د) : الخصائص البنائية للأقصوصة - فصول م ٢ - ع ٤ .
- ح ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢.
- ٧١ - صبرى حافظ (د) : جماليات الحساسية والتغير الثقافى - فصول - م
٤.٦ ع ٤ ج ١ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٦ .
- ٧٢ - صبرى حافظ (د) : الرواية و الواقع - حول متغيرات الواقع العربى
والاستجابات الجمالية للرواية - إبداع - ع ١٠ - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - القاهرة - أكتوبر ١٩٩٢.
- ٧٣ - صلاح السروى (د) : نقد الرواية - الرؤية بين المرسل والمستقبل - أدب
ونقد ع (١٥٢) - حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - القاهرة -
أبريل ١٩٩٨
- ٧٤ - صلاح فضل (د) : دراما الأسلوب فى كناسة الدكان - إبداع - ع ١٠ -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - أكتوبر ١٩٩٢.
- ٧٥ - الطاهر أحمد مكى (د) : الرواية الجديدة فى فرنسا - مجلة الهلال - ع
٣ - دار الهلال - القاهرة - مارس ١٩٧٧.
- ٧٦ - عبد العزيز بن عرفة : مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - مجلة
الفكر العربى المعاصر ع (٤٤ / ٤٥) - مركز الإنماء القومى - بيروت -
ربيع ١٩٨٧.
- ٧٧ - عبد القادر الشاوى : الصوت السردى - (بيضة الديك) نموذج دراسى -
الكرمل - ع (٢٥) - مؤسسة بيسان - اتحاد الكتاب الفلسطينيين -
نيقوسيا - قبرص - ١٩٨٧.
- ٧٨ - عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبى - فصول - م
١٢ . ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - شتاد ١٩٩٥.
- ٧٩ - جاهر شفيق فريد : تجربة العبث بين الأدب الغربى والقصة المصرية -
فصول م ٢ . ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة -

سبتمبر ١٩٨٢.

٨٠ - محمود أمين العالم . الرواية بين رميها ورميتها - فصول - م ١٢. ع ١

. ج ٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ربيع ١٩٩٢

٨١ - نادية كامل . الموباساتية في القصة القصيرة - فصول - م ٢. ع ٤ -

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢

٨٢ - نبيلة إبراهيم (د) . قصص الحداثة - فصول م ١. ع ٤ - الهيئة المصرية

العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٦

٨٣ - نبيل على (د) : ذات صنع الله إبراهيم مر مطور معلوماتي - إبداع - ع

١٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٢.

٨٤ - نعيم عطية (د) . مؤثرات أوروبية في القصة المصرية - فصول - م ٢

ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٢

٨٥ - نورا أمين : أصول الزمكانية بين التراث والحداثة - مجلة أدب ونقد - ع

(٩٦) - حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - القاهرة - أغسطس

١٩٩٨.

٨٦ - هاني الراهب (د) . رحلة إلى الأبدية - مفهوم الخلاص في رسالة

الغمران للمعري ورحلة الحاج لجون بنين - عالم الفكر - م ٢١. ع ٤ -

وزارة الإعلام - الكويت - يونيو ١٩٩٢.

. رابعاً مراجع أجنبية مترجمة :

٨٧ - آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة - ت : مصطفى إبراهيم مصطفى -

تقديم : د/ لويس عوض - دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٢.

٨٨ - أ. م. فورستر : أركان القصة - ت : كمال عياد جاد - دار الكرنك

للنشر والطبع والتوزيع - سلسلة الألف كتاب - رقم (٢٠٦) - القاهرة

- ١٩٦٠.

٨٩ - آيان رايد : القصة القصيرة - ت: د/ منى مؤنس - الهيئة المصرية

العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٠.

٩٠ - أرسطو طاليس : في الشعر - نقل : متى بن يونس - مع ترجمة

حديثة للدكتور شكري عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ١٩٩٢.

٩١ - ألكسندرو روشكا : الإبداع العام والخاص - ت : د/ غسان عبد الحى أبو فخر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٤٤) - الكويت - ديسمبر ١٩٨٩.

٩٢ - برنار دى فوتو : عالم القصة - ت : د/ محمد مصطفى هدارة - عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩.

٩٣ - توماس كون : بنية التوازات العلمية - ت : شوقى جلال - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٦٨) - الكويت - ديسمبر ١٩٩٢.

٩٤ - جاستون باشلار : جماليات المكان - ت : غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٧.

٩٥ - جاستون باشلار : جدلية الزمن - ت : خليل أحمد خليل - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الجزائر - ط ٢ - ١٩٨٨.

٩٦ - جان إيف تاديه : النقد الأدبى فى القرن العشرين - ت : منذر عياشى - مركز الإنماء الحصارى - سوريا - ط ١ - ١٩٩٣.

٩٧ - جون كوين : بناء لغة الشعر - ت : د/ أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم ٣ - القاهرة - أكتوبر ١٩٩٠.

٩٨ - جون كوين : اللغة العليا - النظرية الشعرية - ت : د/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة - القاهرة - ١٩٩٥.

٩٩ - جيرار جينيت : خطاب الحكاية - بحث فى المنهج - ت : محمد معتصم : وعبد الجليل الأزدي. وعمر حسنى - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٧.

١٠٠ - جيمس روس إيفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم - ت : فاروق عبد القادر - دار الفكر المعاصر - القاهرة - ط ١ -

يناير ١٩٧٩

- ١٠١ - جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم - جزآن - ت : د/ نبيلة إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٢.
- ١٠٢ - روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة - ت : د/ محمود الربيعى - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٤ ..
- ١٠٣ - رولان بارت : لذة النص - ت: فؤاد صفا والحسين سبحان - دار توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٩.
- ١٠٤ - فرانك أو كونوز : الصوت المنفرد - مقالات فى القصة القصيرة - ت . د/ محمود الربيعى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ .
- ١٠٥ - كولن ولسن : المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث - ت . أبيس زكى حسن - دار الآداب - بيروت - ط ٥ - ديسمبر ١٩٨١.
- ١٠٦ - كولن ولسن وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ - ت/ فؤاد كامل - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٥٩) - الكويت - مارس ١٩٩٢ .
- ١٠٧ - كريستيان أنجليت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبثير - ت : ناجى مصطفى - منشورات الحوار الأكاديمى الجامعى - الجزائر - ط ١ - ١٩٨٩.
- ١٠٨ - مايكل أرجايل : سيكلوجية السعادة - ت : د/ فيصل عبد القادر يونس - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٧٥) - الكويت - يوليو ١٩٩٣.
- ١٠٩ - ميخائيل باختين : الخطاب الروائى - ت : محمد يرادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٧.
- ١١٠ - والتر ج. أونج : الشفاهية والكتابية - ت : د/ حسن البنا عز الدين - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٨٢) - الكويت - فبراير ١٩٩٤.
- ١١١ - ولسن ثورنلى : كتابة القصة القصيرة - ت : د/ مانع حماد الجهني - النادي الأدبى الثقافى بجدة - يونيو - ط ١ - ١٩٩٢.

١١٢ - وين بوٲ : بلاغة الفن القصصى - ت: د/ أحمد خليل عردات - د/ على بن أحمد لغامدى - مركز الترجمة بجامعة الملك سعود - ١٩٩٤.

*** خامساً : مقالات أجنبية مترجمة :**

١١٣ - آلان روب جريبه : حوار أجرته سلوى لنعيمى - الكرمل - مؤسسة بيسان - نيقوسيا - ع ٣٠ - ١٩٨٨

١١٤ - تيرى إيجيلتون : ما الأدب ؟ - ت. د/ أحمد عبد العظيم الشيخ - الأربعانيون - مجلة غير دورية - الإسكندرية - يناير ١٩٩٢.

*** سادساً : مراجع أجنبية :**

Bertrand Marchal : Lire Le Symbolism.(Dunod- Paris - 1993) 115 .

المحتوى .

7	مقدمة.....
15	مدخل : التجريب والدلالات والسّمات.....
57	الفصل الأول : التجريب فى الحدث
145	الفصل الثانى : التجريب فى الشخصية
233	الفصل الثالث : التجريب فى الزمان والمكان
251	الفصل الرابع : التجريب فى طرائق السرد واللغة.....

صدر في السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة في القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواردة
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامي خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل في المسرح الشعري المعاصر د. حسين علي محمد
- ٧- في نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة في نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربية والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- في القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل

- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المصرح المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ
- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكر عبد الحميد
- ٢١- المرثى واللامرثى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراوغ د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الضمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبدالرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبدالوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرداً يوسف الشارونى

- ٣٩ - الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادي
- ٤١ - أحزان الشعراء محمود حنفي كساب
- ٤٣ - لسانيات الاختلاف د. محمد فكري الجزار
- ٤٤ - دراسات في المسرح المعاصر محمد السيد عيد
- ٤٥ - تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦ - نقد الشعر العربي من منظور يهودي د. محمد نجيب التلاوي
- ٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨ - المخلص والضحية محمود نسيم
- ٤٩ - العرض المسرحي حمادة ابراهيم
- ٥٠ - من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١ - الأفلام المصرية كمال رمزي
- ٥٢ - أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣ - من أساليب السرد العربي المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤ - أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات في الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبي أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكل
- ٥٩ - تيار الوعي في الرواية المصرية د. محمود الحسني
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسي المعاصر محمد علي الكردي
- ٦١ - القراءة عبر الثقافات د. ماري تريز عبد المسيح

- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بئر العسل حاتم الصكر
- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزى
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصرى الحديث حمدى عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدى د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع د. رمضان بسطاويسى
- ٧٩ - استراتيجىة المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبى سامى اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٨٢ - المآزق العربى ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين

- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناص في شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزى
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوى
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية فى مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر د. محمد على الكردى
- ٩٥ - مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧ - شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب فى القصة هيثم الحاج على

رقم الإيداع : ١٤١٣٢ / ٢٠٠٠

Bibliotheca Alexandrina



0403509



الشمس
ثلاثة جنيهات